Dott. DOMENICO RONZONI
PROFESSORE NEL R. LICEO DI SONDRIO

IL PENSIERO E IL GUSTO ESTETICO
IN ITALIA

DAL MEDIO EVO AI NOSTRI GIORNI

ICA - VARESE
MORSELLI
R
R.....

TORINO
TÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
de Centrale: Corso Regina Margherita, 174

- GENOVA - TORINO - CATANIA - PARMA

BIBLIOTECA CIVICA - VARESE
DONAZIONE MORSELLI

MOR
1211

Mod. 347

1210

DOMENICO RONZONI

IL PENSIERO E IL GUSTO ESTETICO
IN ITALIA

TORINO
SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
Sede Centrale: Corso Regina Margherita, 174

Filiali:

TORINO: *Via Garibaldi, 20* MILANO: *Via Bocchetto, 8*
GENOVA: *Via Petrarca, 22* PARMA: *Via al Duomo, 20*
CATANIA: *Via Vittorio Emanuele, 135.*

PROPRIETÀ DELLA SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
DI TORINO

TORINO, 1924 — Tip. della Società Editrice Internazionale
(M. 3314)

Introduzione.

Il pensiero estetico. — Il campo dell'estetica è immenso: si stende dalle più astruse questioni della filosofia alle minuterie della grammatica. I passi più battuti dell'amplissimo campo, voglio dire le questioni più pratiche e più discusse, sono queste: Che cos'è l'arte letteraria? Qual è il suo fine? Quali sono le facoltà umane che hanno parte più attiva nella formazione dell'opera d'arte? E l'opera d'arte dev'essere composta secondo certe leggi o norme? E che si pensò della materia in cui l'opera letteraria viene elaborata, ossia della lingua? E come ci si forma un concetto sicuro della bellezza o bruttezza di un'opera letteraria?

Come è facile capire queste questioni riguardano l'essenza e il fine dell'arte letteraria; le facoltà estetiche dell'uomo, poi, la retorica, la lingua e la critica. E quando si conosca come una persona, una scuola o un'età la pensino su tutte queste questioni, si può dire di conoscere il loro pensiero estetico: in questo sostanzialmente e praticamente sta il pensiero estetico.

Le trasformazioni del gusto. — Il gusto è parte dell'attività estetica che è insita nell'uomo. La facoltà estetica in quanto porta e spinge l'uomo a produrre opere belle, si chiama *genio;* e in quanto lo porta a sentir piacere di un'opera bella si chiama *gusto.*

Il gusto che è quasi l'anima della critica, quando lo si analizzi un po' sottilmente, si risolve in un giudizio estetico. Ha quindi stretti rapporti colle teorie estetiche; e spesso avviene che false teorie producono un cattivo gusto; come si dà pure che un cattivo gusto produce alla

sua volta non sane teorie d'arte. Anche il gusto, dunque, si muta e si trasforma come si trasformano e si mutano le teorie estetiche. La storia dell'uno e dell'altre camminano quasi di pari passo.

La filosofia, il pensiero e il gusto estetico. — In fondo a tutte le varie teorie estetiche si trova la filosofia: l'estetica è un ramo della psicologia; e nella metafisica si discute sulla natura e sull'essenza del bello. Ne deriva che le variazioni del pensiero estetico corrispondono, sempre o quasi, a variazioni di sistemi filosofici. Durante il lungo dominio dell'aristotelismo, lo si vedrà nelle brevi note, l'estetica rimase sostanzialmente la stessa; ed oggi che tanti sistemi filosofici urtano e cozzano fra loro, si hanno quasi altrettante diverse teorie estetiche che si contendono il terreno. Si dovrà, quindi, accennare ai varii sistemi filosofici che si vennero succedendo in Italia; ma sarà un cenno brevissimo. Qui si vogliono studiare le vicende storiche non dell'estetica pura, ma dell'estetica applicata; e per ciò non è necessario addentrarci nella selva, non sempre amena, delle discussioni filosofiche.

NEL PERIODO PREUMANISTICO.

Sommario. — Filosofi e scrittori di estetica. - Fine della poesia. - Leggi e norme d'arte. - Concezione ed esecuzione dell'opera d'arte. - La critica. - Il gusto. - Osservazioni.

Il periodo lo si limita, per ragioni evidenti, tra le origini della letteratura italiana e la prima metà del trecento.

Filosofi e scrittori di estetica. — I filosofi scolastici non trattano di proposito il problema estetico; ma vi accennano, così di passata, quando le loro disquisizioni filosofiche offrono il destro. E non aggiungono gran che alle teorie di Platone o di Aristotile, che essi accettano e seguono, a seconda della scuola a cui appartengono. E gli scritti di arte letteraria si riducono a rifacimenti e a traduzioni delle vecchie retoriche classiche, delle varie *Ars dictandi* e ai commenti di canzoni filosofiche o della *Divina Commedia*.

Ma si vedrà quanto sia scarso il loro valore; sicchè l'unico rappresentante del pensiero estetico di questo periodo è Dante con i commenti alle sue poesie nella *Vita Nuova* e nel *Convito*, e specialmente con il *De Vulgari eloquentia* e con gli accenni all'arte che sono sparsi nell'altre opere e soprattutto nella *Divina Commedia*. E Dante, se come esteta non si leva all'altezza dell'artista, pure è grande, e tracciò vie luminose all'arte italiana.

Concetto della poesia. — L'arte imita la natura, quanto le è possibile. Dante fa suo il concetto che Aristotile espresse nella Fisica e lo spiega così: la natura offre esempi di bellezza inarrivabile; e non c'è artista per quanto sia valente che riesca a vincerla.

Ma, per Dante, anche la vita umana con tutte le sue passioni, è natura; ed anche qui l'arte è imitazione: deve avvertire e notare i moti più leggeri delle passioni (1).

Così il concetto dantesco dell'imitazione della natura, ha l'ampiezza che le daranno i retori del cinquecento; ed è mille volte più giusto e vero.

Perchè Dante vuole che la natura sia studiata in se stessa e nella sua realtà, sia quando si spiega nel creato che ci circonda, sia quando opera secretamente e spesso misteriosamente nel cuore dell'uomo. E a questo sanissimo principio è ispirato e informato il sano realismo della sua arte.

Fine della poesia. — La poesia si propone quasi esclusivamente lo scopo d'insegnare: è la bella menzogna che vela la verità. E per questo fa tanto uso dell'allegoria che sotto il velame di versi strani nasconde l'ammaestramento. Ma, come avvertì il Croce, non tutta la poesia era didascalica e allegorica: tali non erano tante poesie amorose e tanti scherzi o sfoghi satirici.

Leggi e norme d'arte. — La retorica fa la sua prima comparsa nel campo dell'arte con le *Ars dictandi* e con i rifacimenti e le traduzioni della *Rethorica ad Herennium*. E Dante nel suo *De Vulgari Eloquentia* le fa buone accoglienze. Vi è difatti una rudimentale distinzione di generi:

(1) Dante esprime questo suo concetto dell'arte nei versi:

Filosofia, mi disse, a chi la intende,
nota non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal divino intelletto e da sua arte:
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto puote,
segue, come il maestro fa il discente;
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.

Inf., XI, 97-105.

E nel *Purgatorio* dice che la sua arte stava nell'osservare e notare i moti dell'anima o delle passioni:

. . . . . Io mi son un, che quando
Amor mi spira, noto . . . . .

Purg., XXIV, 52-53.

la commedia e la tragedia; vi si distingue lo stile umile e mezzano e illustre; e le parole sono puerili, femminili, virili, urbane, silvestri ecc. Sono i germi delle classificazioni che con soverchia cura svolgerà poi la retorica.

Concezione ed esecuzione dell'opera d'arte. — Nella *Monarchia* Dante scrisse che l'arte *est in mente, in organo et in materia formata;* distingue, dunque, due fasi o momenti nell'opera d'arte: la concezione interna e l'esecuzione o l'estrinsecazione in parole. E va notata la norma genialissima da lui fissata per l'esecuzione.

Dopo aver detto che egli era «uno che notava quando amore spira», soggiunse:

ed a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.

Purg. XXIV, 54.

E volle dire che, notati diligentemente i moti delle passioni, le esprimeva con tutta sincerità. Non si proponeva d'imitare questo o quel maestro; ma soltanto di riprodurre colla maggiore fedeltà ed esattezza possibile ciò che amore gli dettava dentro e proprio nel modo con cui dettava. Non imitazione, dunque, ma espressione sincerissima e fedelissima! E si dovrà venire giù fino al Manzoni e al Carducci per sentire ripetere la savissima norma!

La critica. — C'è abbondanza di studi critici, se si dà questo nome ai commenti di poesie e della *Divina Commedia*. Ma è una critica ben strana! È una ricerca affannosa di sensi allegorici di ogni maniera, e scovati anche dove il poeta non si sogna neppure di fare dell'allegoria. Poi divide sottilmente nelle sue parti la poesia o il canto della *Commedia*, e con un senso di critica, spesso molto scarso, chiarisce le allusioni storiche. E così la critica fa della morale e della storia o degli esercizi di logica.

Qualche volta spiega l'etimologia della parola oscura o ne chiarisce il valore e, più raramente ancora, vi loda la proprietà e la convenienza delle similitudini. Ma ciò non basta per modificare il giudizio sopra dato dell'indole

della critica trecentesca. Ed anche Dante nella *Vita Nuova* e nel *Convito* segue la cattiva strada!

È giusto avvertire però che nel *De Vulgari Eloquentia* e nella *Commedia* sa distinguere con l'acutezza e con la sicurezza del suo pensiero, le caratteristiche delle varie scuole poetiche. Chi non ricorda che nel *Purgatorio* indica nettamente la ragione estetica per cui la scuola guittoniana si differenzia dalla scuola del dolce stil nuovo?

Il gusto. — Giovanni del Virgilio, esortando Dante a scrivere un poema latino, gli portava la ragione che *clerus vulgaria temnit*. Queste parole ci dicono che tra le persone dotte era diffuso e vivo il gusto per l'opere scritte in latino. E piaceva pure nell'opera volgare un non so che di latineggiante; si ripensi alle lettere di fra Guittone d'Arezzo, alle sue poesie ed a quelle della sua scuola. Sono germi dell'umanesimo, che si svilupparono presto e rigogliosamente.

Il popolo invece — e non poteva essere diversamente! — gustava i suoi laudesi, i suoi novellieri e i suoi cantastorie.

Osservazioni. — Non sarà inutile riassumere e fissare le note caratteristiche del pensiero estetico di questo periodo. Più oltre si vedrà quanto ci sia o non ci sia di propriamente estetico, intanto si noti che in questo periodo, più che una teoria d'arte compiuta, si hanno scarsi frammenti. I quali per altro ci danno modo di conoscere le due note caratteristiche del pensiero estetico medievale.

L'una è che l'arte ha scopi moralistici o didattici: l'arte deve insegnare. E l'altra è che fin dai suoi inizi il pensiero estetico italiano ondeggia, per usare le parole dello Spingarn, come tra i due poli del classicismo e della letteratura indipendente ossia schiettamente nazionale. Anche nel trecento si notano delle tendenze verso l'arte classica; e ne sono indizi sicuri le liete accoglienze fatte agli avanzi di retoriche classiche, l'ammirazione dei dotti per il latino, i rudimentali tentativi d'imitazione e in Dante stesso l'ammirazione per Virgilio e il lungo amore con cui aveva cercato il suo volume.

E la tendenza verso un'arte indipendente e nazionale la si scorge nelle prose e poesie che non si propongono modelli di sorta; ed è solennemente affermata dall'arte di Dante, quella che si ispira e si informa ai due luminosi principi sopra esposti. Per questo la *Divina Commedia* è come segnacolo in vessillo; e nel fervore della passione classica è disprezzata e poco curata, ma viene calorosamente difesa dagli amatori e sostenitori della letteratura schiettamente nazionale.

NEL PERIODO DELL'UMANESIMO.

Sommario. — Filosofi e scrittori di arte letteraria. - Pro e contro l'Umanesimo. - Concetto della poesia. - Fine della poesia. - Leggi e norme dell'arte letteraria. - Grammatica e lingua. - La critica. - Il gusto. - Osservazioni.

Si suole fissarne il principio ai tempi del Petrarca e la fine dopo il terzo decennio del cinquecento.

Col Petrarca l'amorosa venerazione per l'antichità classica si spiega in tutte le sue forme: la ricerca di codici, le sapienti trascrizioni che iniziano la critica dei testi e, più che tutto, l'imitazione e l'assimilazione delle bellezze classiche. Solo più tardi, coll'Ariosto e col Machiavelli si hanno i frutti più saporosi del nuovo indirizzo letterario: allora l'umanesimo è al glorioso suo meriggio.

Filosofi e scrittori di arte letteraria. — Anche in questo periodo non si hanno studi filosofici sull'estetica; e la filosofia esercita sull'arte un'efficacia nè diretta nè molto sensibile. Chi le fa da guida e da maestro è il culto appassionato delle bellezze classiche; in che, come si sa, è riposta l'essenza dell'umanesimo, se lo si considera come un fenomeno letterario e artistico. Molti letterati invece si occupano di problemi e di questioni letterarie: il Petrarca, il Boccaccio, il Valla, il Poliziano, il Pontano e il Savonarola ecc.; ma dei loro scritti si farà menzione quando ci si offrirà l'occasione. Qui si ricordano due opere che furono allora più studiate e che lasciarono tracce profonde nel pensiero estetico del tempo: I *Rethoricorum libri* del Trapezunzio (1435); le *Prose della Volgar lingua* di Pietro Bembo (1525), nè va dimenticata la *Poetica* di Gerolamo Vida (1515), che in versi elegantissimi, riassume il pensiero e il gusto dell'umanesimo.

Pro e contro l'Umanesimo. — Va conosciuto e ricordato il fatto che l'umanesimo ebbe sempre ferventi seguaci e avversari non meno tiepidi. Il Boccaccio lo deve difendere contro oscuri detrattori; all'alba del quattrocento, Coluccio Salutati lo deve salvare dalle opposizioni del Dominici e di Cino Rinuccini; e sulla fine del quattrocento, mentre il Poliziano lo esalta, il Savonarola lo combatte con tutto il fuoco della sua anima. Nella qual lotta, se ci hanno gran parte i motivi religiosi, sono tutt'altro che estranee le ragioni di arte. È la tradizione della vecchia arte italiana del trecento che si mantiene viva ed operosa e non vuol essere sopraffatta e vinta dall'arte nuova.

E si deve tener conto di questi sforzi non sempre felici, se si vuol conoscere interamente il pensiero estetico e il gusto di questo classico periodo.

Concetto della poesia. — *La poesia è imitazione dei grandi modelli classici.* Il Poliziano voleva che l'imitazione non soffocasse e tanto meno spegnesse la personalità del poeta: « Quando imito » scriveva « me, ut opinor, exprimo ».

Ma i più non si davano di ciò troppo pensiero e insistevano sulla necessità dell'imitazione per formarsi un buono stile. E il Vida insegnava che per bene imitare si dovevano ascoltare attentamente le voci della natura e della ragione. Il che significa che la natura non è più considerata come la maestra inarrivabile in arte, ma come una guida o una correttrice nell'imitazione dei modelli classici.

Fine della poesia. — Nelle discussioni pro e contro l'umanesimo torna spesso il vecchio concetto dell'utilità della poesia e degli ammaestramenti nascosti sotto il velo dell'allegoria. Ma, nel fatto, l'allegoria diviene ogni giorno più scarsa e la poesia si prefigge lo scopo di piacere. Riproduce scene naturali e fatti e sentimenti umani in una forma bella, che gareggi con quella dei modelli antichi; e quando vi è più o meno riuscita, non le si chiede di più. Si fa dell'arte per l'arte: l'Ariosto disse apertamente che compose il suo poema non per altro che

per fornire una lettura piacevole. D'altro avviso era il Savonarola, che sosteneva che la poesia doveva invece indurre *homines ad aliquid virtuosum;* ma era una voce che si perdeva nel deserto.

Leggi e norme dell'arte letteraria. — La retorica oramai è padrona del campo. Il Trapezunzio coll'opera già citata, e il Valla con i due libri *Elegantiarum latinae linguae* hanno largamente diffuso questi due principi, che ne sono quasi i capisaldi: *a*) l'espressione ha valore per se stessa e dà nobiltà e grazia agli argomenti più umili e bassi;

b) C'è un'espressione grammaticalmente corretta e un'altra elegante; questa soltanto è degna dello scrittore.

A questi principii tiene dietro uno studio sottile e paziente delle parole e delle frasi; e ne esce un numero grande di traslati e di figure; e poi osservazioni e norme sull'armonia delle parole e infine un discreto numero di qualità proprie della locuzione. Il Trapezunzio ne contava sette: *claritas*, *magnitudo*, *venustas*, *velocitas*, *affectio*, *veritas*, *gravitas*.

E chi voleva comporre poesie e prose con senso d'arte doveva sapere accordare i traslati, l'armonia e le qualità delle locuzioni ai vari stili, che, alla loro volta, dovevano essere in armonia coll'argomento da trattarsi.

A queste norme se ne verranno aggiungendo delle altre, e si darà loro forza di leggi, e così si compirà l'edificio della retorica classica, della quale ora si sono gettate le fondamenta o poco più.

Grammatica e lingua. — Sentirono anch'esse la forza dell'umanesimo e si foggiarono secondo i suoi gusti. Prevalse difatti la grammatica fondata, non sull'uso vivo della lingua, ma sull'uso scritto dei tre grandi fiorentini del trecento: Dante, Petrarca e Boccaccio.

E nell'uso di quei tre grandi si fece pure consistere la lingua italiana, che venne considerata così come una lingua morta qualsiasi.

Per giunta, sia per la grammatica che per la lingua, si tenne più conto del Petrarca e del Boccaccio che non di

Dante: era meno corretto nell'uso grammaticale, e usava parole troppo basse e rozze! Come si sente il gusto raffinato dell'umanista! E appunto il Bembo diffuse e impose queste teorie, nell'opera: *Le prose della volgar lingua.* Per la quale opera l'Ariosto gli diede lode, perchè

..... il puro e dolce idioma nostro,
Levato fuor del volgar uso tetro,
Qual esser dee ci ha col suo esempio mostro;

e, quello che più vale, corresse la lingua del suo *Furioso* attenendosi alle norme da lui fissate.

Ma, come giustamente osservò il Carducci, siffatta unificazione della lingua fu compiuta a tutto danno del popolo, che si vendicò in un modo che ricorda quello usato dal popolo romano contro le prepotenze dei patrizi: « fece secessione nei propri dialetti ».

La critica. — Da quanto si disse, è facile indovinare che la critica in questo periodo doveva essere *filologica*, ossia doveva riguardare soprattutto la parola, la frase o l'espressione.

Se si aveva un culto per l'espressione bella, e si riponeva in essa quasi tutta la bellezza di una opera, anche il critico doveva appuntare là il suo occhio di giudice. Il Valla, studiando le eleganze della lingua latina, fa sulle parole, sottili e gustosi commenti. E li Poliziano e il Pontano, che erano artisti nell'anima, nelle parole e nelle frasi di Virgilio e degli altri poeti latini scoprono tesori di bellezza; e sanno con le loro chiose comunicare ai lettori il godimento estetico da loro provato. Le *Silvae* e l'*Antonius*, a tacere delle altre opere, sono esempi mirabili di critica filologica.

Ma è una critica che non penetra oltre la corteccia dell'opera d'arte; ed ha il grave difetto di considerare le parole e le frasi come velo e veste del pensiero. Si comincia nel quattrocento a separare nell'opere d'arte il contenuto dall'espressione; e questo errore e vizio della critica durerà più secoli.

Il gusto. — Caddero i vecchi pregiudizi contro il volgare: i dotti *vulgaria non temnunt*, anzi la maggior parte

degli scrittori maneggiano, quasi con eguale perizia, il latino e il volgare.

Amano però un'arte volgare che sia modellata quanto è più possibile sull'arte classica. I grandi poeti e prosatori di Roma e di Atene sono i soli maestri, e solo da essi si può toglier lo stile che fa onore. Chi meglio sa assimilarsi le situazioni, i principi, le immagini e perfino la frase spicciola e la parola, quegli è più grande!

Il popolo, per altro, che non poteva gustare quest'arte riflessa e dotta, amava un'arte più semplice e più schietta, che era come la continuazione dell'arte trecentesca.

Anch'essa però si rammorbidisce e si ingentilisce: le passò sopra qualche ondata di classicismo! Si ricordino le poesie di Lorenzo de' Medici e i rispetti del Poliziano! E pochi si ribellano al gusto comune e non vogliono imitare, ma fare da sè. Due grandi ribelli sono il Savonarola e Leonardo da Vinci, ma sono due solitari.

Osservazioni. — Il pensiero estetico in questo periodo è tutto dominato dal classicismo. La poesia è soprattutto imitazione dei classici; e se il Poliziano e altri parlano del furore divino, indispensabile al poeta, e se il Vida insegna come lo si debba coltivare, pure anch'essi si dànno assai più pensiero del modo con cui si debbano imitare i grandi modelli.

E i fulgidi ideali artistici di Dante? Sono del tutto dimenticati.

Ancora: trionfa la retorica contro la quale da un secolo si combatte e alla quale si dà colpa di aver intristito e aduggiato l'arte italiana. E fa meraviglia il vedere che, con teorie artistiche così grette e false, sieno potute maturare opere di meravigliosa bellezza: l'*Orlando Furioso*, le *Stanze per la Giostra* e le prose del Machiavelli. Ma questo prova che in arte le teorie contano assai meno del buon fondamento che natura pone, ossia del genio. Anche la critica è informata dal classicismo, ed ha fatto buoni progressi su quella che si usava nel periodo preumanistico. Ora è ricerca e studio del bello: e non è più un esercizio di logica o una caccia a sensi morali. Si ferma

però alla parte più estrinseca dell'opere d'arte, all'espressione; e, per di più, scinde funestamente l'opera d'arte che è un tutto organico e vivo.

Al trionfante classicismo però non mancano i ribelli. Non sono troppi e si fanno forti, più di ragioni religiose che di argomenti di arte. Ma presto cresceranno di numero e scenderanno in lotta e la lotta si ingaggerà sopra un terreno puramente letterario.

NEL PERIODO DEL CLASSICISMO.

Sommario. — *a) Nella seconda metà del Cinquecento:* Filosofi e retori. - Concetto della poesia. - Fine della poesia. - Leggi e norme d'arte. - Grammatica e lingua. - La critica. - Le opposizioni. - Il gusto. - Osservazioni. - *b) Nel Seicento:* Filosofi e retori. - Il pensiero estetico. - Il soggettivismo. - Le acutezze e le ingegnosità. - Il gusto. *c) Nell'Arcadia:* Il pensiero estetico e il gusto dell'Arcadia. - Osservazioni.

Comunemente si ritiene che il periodo vada dalla metà circa del Cinquecento allo sfiorire dell'Arcadia, nella prima metà del Settecento; qui però si studierà separatamente il Cinquecento, che è come il glorioso tramonto dell'umanesimo, e il Seicento e l'Arcadia, che sono il lungo e grigio crepuscolo della decadenza.

a) Nella seconda metà del Cinquecento.

Filosofi e retori. — L'aristotelismo, mentre è combattuto dal platonismo e dal naturalismo del Pomponazzi e del Bruno, esercita un'azione decisiva sull'arte.

I retori del Cinquecento non sanno far di meglio che tradurre e commentare la *Poetica* di Aristotile: quel piccolo libro, che prima era stato poco e male conosciuto, ebbe negli ultimi sessant'anni del Cinquecento, una dozzina di traduzioni e di commenti, e fu l'anima di tutte le discussioni che in quegli anni agitarono il campo letterario.

Delle innumerevoli opere che trattano di arte letteraria qui si fa il nome di tre sole, le più famose e le più significative.

Merita il posto d'onore la *Poetica* di G. Cesare Scaligero (1565), che è il trattato più compiuto di retorica. Lo Scaligero muove da Aristotile, che per lui è *omnium bona-*

rum artium perpetuus dictator; ma seppe nella sua opera riassumere tutto il succo della dottrina poetica del Cinquecento, onde la sua autorità fu grande in Italia, e in Francia contese al Boileau la fama di legislatore del Parnaso. Importantissima è pure la *Poetica di Aristotile* esposta da Lodovico Castelvetro (1571). Se non rovescia, scuote le conclusioni dello Scaligero e segna alla poesia nuove vie; è la poetica più originale del tempo.[1] Nè si possono ignorare *La Deca historiale* e *La Deca disputata* di Francesco Patrizzi, che attaccano direttamente l'autorità di Aristotile e della sua poetica.

Questo brevissimo cenno basta per far intravedere che nel Cinquecento sono più vive e forti le due correnti del pensiero estetico che si delinearono nettamente anche nella più rigogliosa fioritura dell'Umanesimo. L'una nel nome di Aristotile traduce in leggi l'ammirazione per i modelli classici, l'altra si ostina a mantenere viva e salda la tradizione della grande arte del Trecento; questa è corrente innovatrice, mentre l'altra è rigidamente conservatrice.

Concetto della poesia. — La poesia è imitazione della vita umana non quale è in realtà, ma quale dovrebbe essere. E quindi oggetto della poesia non è tanto il vero quanto il *verosimile.* Disse un retore del tempo che la natura produce vizi e virtù, erbe e fiori; e che l'arte invece scarta i vizi e le erbacce e coglie le virtù e i fiori. L'arte, quindi, è una guida più fidata che non la natura; e per conseguenza la natura che il poeta deve studiare e riprodurre si ha nei grandi poeti. In fondo si è ancora all'imitazione dei grandi modelli.

Fine della poesia. — Per alcuni retori, fine della poesia è il piacere, per altri è l'utilità; non pochi uniscono insieme l'utilità col diletto: tra questi è Torquato Tasso, del quale sono notissimi i versi:

il vero, condito in molli versi,
i più schivi allettando ha persuaso.

Va avvertito però, perchè indice dei gusti del tempo, che al diletto si accoppiava la meraviglia. Lo Scaligero

1. Il Castelvetro fu il primo formulatore in Italia della Teoria delle unità drammatiche, nel 1570 - V. Rebora, 35 note 5 -

sentenziava: *Finis est docere cum delectatione et admiratione.*

Leggi e norme d'arte. — La retorica ora diviene un *codice compiuto delle leggi che regolano l'opera d'arte letteraria.* E passano come vere leggi che si devono osservare, perchè norme sicure di bellezza. Nè fa meraviglia, perchè erano desunte dall'esame delle opere greche e latine, che erano esemplari perfetti di bellezza ed erano avvalorate dalla sovrana autorità di Aristotile. In quella selva selvaggia di leggi e di norme c'è da smarrirsi; basterà, quindi, questo brevissimo cenno.

Nelle retoriche del Cinquecento c'è una parte nuova e riguarda i generi letterari e i componimenti. Vi si distinguono, con grande minutezza, il genere epico, il drammatico, il lirico e il didascalico, e si studiano i singoli componimenti che si raggruppano attorno ai vari generi.

Per i generi poi e per i singoli componimenti si fissano leggi. È famosa la legge che obbligava la tragedia a rispettare le tre unità di azione, di luogo e di tempo; e non meno famosa è l'altra che prescriveva al poema epico-eroico l'unità di azione, anche solo per le noie che procurò a Torquato Tasso, da parte dei revisori del suo poema.

La parte non nuova, che però è studiata con nuovo ardore e rigore, riguarda l'elocuzione, che, come già si disse, abbracciava la lingua, il periodo e lo stile. Tutti i generi avevano una propria locuzione; e c'era quindi l'elocuzione lirica, epica e drammatica. Anche la teoria dell'ornato si modificava variamente, a seconda delle varie elocuzioni, perchè non tutte comportavano un egual lusso di ornamenti. E tutto era misurato, consigliato e prescritto; e guai al poeta o al prosatore che trasgredisse o, peggio, ignorasse quelle leggi!

Grammatica e lingua. — In tanto fervore letterario non poteva essere trascurata la grammatica. E si continua sulla via tracciata dal Bembo, e la sua grammatica viene perfezionata dal Giambullari e da altri. E in difesa e aiuto della lingua, sullo scorcio del secolo, si fonda l'*Accademia della Crusca*, che si prefigge di vagliarla e di

coglierne il più bel fiore. Per un paio di secoli sarà come un tribunale inappellabile in fatto di lingua; ma, sulle prime, le sue sentenze non furono accolte troppo rispettosamente. Ed è noto il vespaio che destò la condanna della *Gerusalemme liberata*, perchè vi aveva scoperto delle impurità di lingua.

La critica. — Fissandosi le leggi sulle quali doveva modellarsi l'opera d'arte, si fissava implicitamente il criterio secondo il quale l'opera d'arte doveva essere giudicata. Così nacque la critica; e necessariamente il suo primo compito dovette essere quello di vedere se l'opera era o no conforme alle leggi d'arte.

Se era trovata conforme, era *regolare*, e con ciò aveva superato la prova del fuoco. Se no, o veniva senza misericordia condannata; o occorrevano pregi non comuni per strappare ai critici un giudizio benigno.

Perchè *irregolari*, l'*Orlando Furioso* e la *Commedia* non trovarono grazia presso alcuni critici; e quanto si lavorò e si scrisse dai critici più giudiziosi, perchè quelle meraviglie di arte venissero più equamente apprezzate!

Altro compito della critica era di stabilire se e come l'autore aveva saputo imitare i grandi modelli. Paolo Beni istituì un largo confronto tra Omero, Virgilio e il Tasso, e conchiuse che il Tasso era il più grande poeta epico, perchè aveva fatto un uso sapiente dell'imitazione. È un'altra conseguenza strabiliante ed assurda a cui conducevano logicamente i falsi principi critici.

Poi la critica si occupava dell'*invenzione* e dell'*argomento*, delle *disposizioni* delle parti e infine dell'*elocuzione*.

Le opposizioni. — Mentre si elaborava il codice del classicismo, non mancarono i dissenzienti e i ribelli. Non è il caso di fermarsi alle opposizioni di quel gruppetto di poligrafi — il Doni e il Lando erano del numero — che si dissero gli *scapigliati*. Ci sono opposizioni più serie e serene. Il Berni tacciava di parolai gli imitatori del Petrarca e del Bembo; e lodava in loro confronto la poesia di Michelangelo Buonarroti, perchè:

Ei dice cose e voi dite parole.

Cinzio Giraldi, a difesa del *Furioso*, sosteneva che non doveva essere giudicato colle leggi di Aristotile, perchè ai suoi tempi non c'erano poemi cavallereschi e non pensò ad essi quando dettava le sue leggi per il poema eroico.

L'Aretino e il Lasca difendevano le loro commedie non regolari, dicendo che a tempi nuovi occorrevano nuove leggi d'arte.

I legislatori del classicismo erano chiamati, non senza una punta d'ironia, *regolisti*. E contro di essi, si formulò questo sano principio, che doveva sapere di eresia a quei tempi: « La pratica fa le regole, e non le regole fanno la pratica ».

Il Patrizzi si propose di provare « per historia per ragioni e per autorità di antichi maestri » che le leggi che correvano in fatto d'arte erano false.

E il Castelvetro bandiva principii ancora più rivoluzionari; questo per esempio: « L'essenza del poeta è l'invenzione sia della materia che della forma..., e la forma non è propria del poeta, se non se la foggia lui, indipendentemente dai modelli ». Qui si minano addirittura le basi del codice classico.

Altri retori deridono e combattono le teorie grammaticali e linguistiche del Bembo, e il Tolomei compone una grammatica dell'uso vivo della lingua; e G. Mazzoni difende la lingua di Dante dalla taccia di rozzezza e di soverchia libertà. Queste opposizioni si sfogarono nelle calorose e clamorose questioni sul *Furioso*, sulla *Divina Commedia*, sulla *Gerusalemme* e in altre ancora che riempirono tutta la seconda metà del secolo.

Nelle quali discussioni stanno sempre di fronte i difensori del classicismo puro e i sostenitori della gloriosa tradizione italiana. E se ai primi arride la vittoria, ciò avviene, perchè il classicismo affascinava ancora gli animi e troppo peso aveva ancora l'autorità d'Aristotile. Ma gli oppositori non erano pochi nè di poco valore; e di maggior valore erano gli argomenti a cui si appoggiavano.

Il gusto. — L'assimilazione dell'arte classica diffuse un gusto squisito, che in tutti è vivo ed operoso. Se anche

l'ispirazione è scarsa e il pensiero è povero, c'è sempre, negli scrittori della seconda metà del Cinquecento, un senso del decoro, della misura e della compostezza che piace; e la struttura del periodo è più agile, e l'andatura più sciolta e armoniosa che non nella prima metà. L'imitazione classica tocca la perfezione. Ma il gusto classico non impedisce più di ammirare le rare e le grandi bellezze della nostra letteratura.

Dante non fa più paura per la sua lingua che sapeva di agreste; e l'Ariosto ed il Tasso piacciono, anche se i puristi del classicismo non li credono abbastanza regolari.

Si direbbe quasi che il classicismo viene a patti con la letteratura italiana e tenta una conciliazione! E tenta pure di accostarsi un po' ai gusti del popolo. La lingua dell'uso scritto era troppo lontana dall'intelligenza e, quindi, dai gusti del popolo; e non mancano valenti propugnatori della lingua viva e parlata. Ma ciò non poteva bastare al popolo e già sorge la commedia a soggetto, dove fanno la loro timida comparsa le varie parlate d'Italia. Incomincia quella che il Carducci chiamò « la secessione del popolo nei dialetti ».

Osservazioni. — Chi ripensi al breve e fecondo periodo del Cinquecento trova verissima l'osservazione dello Spingarn: « ciò che al tempo dell'Umanesimo era imitazione, oggi si è mutato in teoria ed in legge ».

E la teoria e la legge non riguarda più la sola forma esterna, la parola, la frase e lo stile; ma penetra nell'opera d'arte e studia l'orditura o la struttura dei singoli componimenti. Ne uscì quindi un codice compiuto del classicismo o della retorica classica. Su di esso si versarono a piene mani le derisioni e gli scherni, e non si ebbero tutti i torti; ma ciò non toglie che quella paziente e bellissima costruzione non sia una gloria italiana del Cinquecento.

I Francesi e gli Inglesi ce la invidiarono e non poco impararono e copiarono dai nostri maestri di retorica.

In questi anni nacque la critica. È falsa, perchè ripone la bellezza di un'opera, soprattutto, nella sua conformità alle leggi della retorica; ed è pure manchevole, perchè

non sa penetrare nell'essenza dell'opera d'arte; ma tuttavia è critica letteraria. Non è più uno studio di morale o di logica come era nel Trecento, e non è più soltanto una critica filologica, come era al tempo dell'Umanesimo.

Oltre la parola e la frase studia la struttura dei singoli componimenti, e da essi assorge a fissare le note caratteristiche dei generi letterari. Giustamente la si chiamò critica retorico-filologica.

Ancora: l'opera d'arte è studiata in se stessa e i suoi rapporti con l'anima creatrice sono o trascurati o fraintesi. La ragione è la facoltà umana che regola e quasi fa tutto nell'opera d'arte; e se si parla di gusto, d'immaginazione e di furore divino, non si approfondiscono quei concetti, che racchiudono tanta verità. Gli elementi soggettivi dell'opera d'arte si affacciano appena alla mente del critico.

Nè si deve trascurare la lenta, ma progressiva vittoria della letteratura italiana sul classicismo. Il gusto e il pensiero estetico si piega un po' verso la vecchia e gloriosa letteratura italiana.

Sono i ribelli all'aristotelismo e i critici di buon gusto e di miglior senno che l'orientano così.

b) Nel Seicento.

Filosofi e retori. — Anche in questo secolo sul pensiero estetico non si hanno nuovi influssi filosofici, o almeno non sono visibilissimi. Si sente però che l'aristotelismo cade e cede il posto a nuovi indirizzi del pensiero. Abbondano, come nel Cinquecento, gli scrittori di arte e di questioni letterarie, e le loro opere hanno spesso titoli curiosi di *Ragguagli di Parnaso*, di *Vagli*, di *Occhiali*, di *Cannocchiali*, di *Proginnasmi*. ecc., ecc.: il vezzo del tempo portava così. E per fare il nome di alcune, si ebbero: *I ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini; i *Pensieri* di A. Tassoni, e infine il *Cannocchiale aristotelico* ossia *Idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione ecc. esaminata coi principii del divino Aristotile* di Emanuele Tesauro.

Il pensiero estetico. — Sostanzialmente, è quello che si venne concretizzando nel Cinquecento. La poesia è ancora imitazione; e il suo fine è d'insegnare o di dilettare. Si dà però maggior peso al diletto che deriva dalla meraviglia, e sono noti i versi:

È del poeta il fin la meraviglia;
Chi non sa far stupir vada alla striglia.

La retorica sfoggia ancora le sue leggi e i suoi precetti; e la critica delle opere d'arte segue ancora la vecchia via.

Il soggettivismo. — È degno di nota però un senso acuto di novità e di indipendenza assai diffuso.

Il Chiabrera si propone di fare come Colombo: o scoprire nuovi mondi o finire nell'oceano; il Boccalini mostra un gran disprezzo per le regole d'arte, e il Marino si atteggia addirittura a ribelle: « La miglior regola — scrisse — è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo ».

Ed anche sugli spiriti più equilibrati ha fatto presa. Il Cardinale Pallavicino nella sua *Arte del dire* insegnava che le regole sono come uno strumento che devono essere maneggiate a *giudizio* dello scrittore. E Daniello Bartoli voleva che anche le questioni grammaticali si risolvessero *col giudizio proprio.* Di questo soggettivismo si hanno tracce sicure nella critica di G. Galilei. Il suo abito dell'osservazione dei fenomeni naturali si mostrò pure nel suo confronto tra l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*, dove spesseggiano le osservazioni fatte da lui direttamente sui fenomeni letterari che aveva sotto occhio e sono rare quelle appoggiate alle leggi retoriche. Del qual soggettivismo il merito e la lode resta, anche se gli appunti non sono sempre nè giusti nè sereni.

Le acutezze e le ingegnosità. — Il marinismo che caratterizza la letteratura del Seicento fu analizzato e studiato da Emanuele Tesauro nella sua opera: *Il Cannocchiale aristotelico;* e si ebbe così la teoria delle *acutezze*, o come anche si chiamava, *delle ingegnosità, dei concetti,*

e delle vivezze. Sotto i nomi strani, e che sanno di Seicento, non si ha altro che la vecchia teoria dell'ornato.

Per il più vecchio pregiudizio « solum ornatus discernit indoctos », il letterato doveva esporre le sue idee non come gli spuntavano nel cervello, ma in modo lontano dall'uso comune, ossia in modo ornato. E siccome una copiosa sorgente di ornamenti erano i traslati, vi si ricorreva quasi per una necessità d'arte. Così il Tesauro, per citare un esempio, nella sua opera voleva rendere più visibile e più chiaro il pensiero aristotelico. Il titolo, quindi, nudo e disadorno dell'opera doveva essere: spiegazione, schiarimento, commento del pensiero aristotelico o qualche cosa di simile; ma il Tesauro voleva esporre in maniera ornata il suo pensiero, ed ecco che intitola la sua opera: *Cannocchiale aristotelico*. Il cannocchiale non rende più visibili e più chiare le cose lontane, come egli voleva fare del pensiero aristotelico, col suo commento? I poeti e gli oratori e quanti seguivano l'andazzo del tempo, trovato il pensiero da svolgere, dovevano cercare e trovare il modo nuovo sotto cui presentarlo. Ed ora è chiara la ragione dei nomi dati alla curiosa teoria; si chiamava *ingegnosità*, perchè era un lavoro dell'ingegno; *concetto*, perchè l'idea doveva essere rielaborata e concepita nuovamente; *arguzia*, *acutezza*, perchè solo le menti acute e argute riuscivano a scoprire questi ornamenti; e si chiamavano da ultimo *vivezze*, perchè erano abbellimenti e lumi dell'opera d'arte.

Questo è il segreto dell'arte secentistica; e mostra chiaramente come il marinismo e il secentismo siano l'estrema e disastrosa conseguenza della teoria dell'ornato. Il vecchio assioma retorico spingeva i letterati a cercare gli ornamenti per i quali si toglievano dalla volgare schiera, e a furia di cercare si cadde logicamente nelle ridicolaggini del marinismo o del secentismo.

Il gusto. — Se tanta parte della nostra letteratura fu contaminata dal concettismo e dalle acutezze, bisogna pensare che il cattivo gusto fosse largamente diffuso. Piaceva il nuovo, lo strano, il lambiccato, tutto ciò insomma che destava meraviglia. In mezzo a tanto per-

vertimento, si mantenne però vivo un gusto sano e corretto, ed era il vecchio gusto classico con tendenze più o meno leggere alle novità del tempo. Il qual gusto classico, a guardar sottilmente, si trova, pare, in fondo all'arte dei più strambi marinisti, precisamente come la linea classica si distingue tra i profusi ornamenti degli edifizi più barocchi.

Il marinismo, quindi, come il barocchismo lo si ritiene, ed è, una esagerazione dell'arte classica.

Degno di nota è che nel Seicento erano ritenuti classici anche i grandi scrittori italiani. Il Tassoni, anzi, insegnava che « i moderni, in complesso riescono superiori agli antichi » e tra i moderni metteva l'Ariosto e il Tasso.

Nè era il solo che la pensasse e che insegnasse così. Quanto cammino si era fatto dal quattrocento! Intanto il popolo si interessava sempre più della commedia a soggetto, dove le maschere parlavano i vari dialetti, e per il popolo si tradusse in vari dialetti la *Gerusalemme* e si composero commedie dialettali. È la secessione di cui parla il Carducci, che continua e si fa più forte!

c) Nell'Arcadia.

Se si considera l'indirizzo artistico della famosa accademia quale è tracciato ne' suoi statuti, esso appare una ben povera cosa; nè vale di più il gusto nuovo che riuscì a diffondere in tutta Italia.

Il pensiero estetico e il gusto dell'Arcadia. — Le teorie arcadiche sono un ritorno timido e poco assennato al classicismo del Cinquecento. Si ha lo stesso concetto della poesia e del suo fine; la stessa maniera di critica, lo stesso rispetto per le leggi della retorica. Ma i modelli « consigliati » per l'imitazione sono Teocrito, Virgilio, il Petrarca, il Sannazzaro e il Di Costanzo. Il che significa che si vagheggiava un ritorno non al classicismo puro e nemmeno alle più pure tradizioni dell'arte italiana. Quei cinque poeti non rappresentano tutta l'arte antica nè tutta l'arte italiana e nemmeno l'arte più vera e più grande.

Con simili ideali non si poteva sperare di rinnovare l'arte italiana; e si riuscì appena a bandire dall'Italia il cattivo gusto del secentismo ed a sostituirvene un altro non troppo migliore.

E ci si riuscì pel fatto che l'Accademia fondò colonie in tante città d'Italia; e così dappertutto si sparsero pastori e pastorelle arcadiche. E qual meraviglia che trattando tutti argomenti tenui e semplici, in un tono semplicemente armonioso, abbiano diffuso e creato un gusto fatto di semplicità affettata che è il gusto arcadico?

Ma stancò presto; soprattutto perchè fu combattuto e quasi soffocato da nuove teorie più severe e più virili, fiorenti fuori dell'Arcadia e che a sè attirarono i migliori poeti del maturo Settecento, che furono arcadi di nome, ma non di spirito.

Osservazioni. — Due sole. L'avversione e il disprezzo alle leggi retoriche che si era mostrato sullo scorcio del Cinquecento, nel secolo dopo si diffondono assai più; e si parla con più insistenza di ispirazione, di gusto, di entusiasmo, di gusto poetico, di giudizio individuale; segno evidente che si comincia a presentire e a vedere confusamente il lato soggettivo del problema artistico.

La letteratura nazionale afferma sempre con maggior franchezza i suoi diritti di fronte al classicismo: nel Seicento si sostiene che gli autori moderni valgono tanto e forse meglio degli antichi; e in Arcadia si fa un fascio solo di classici antichi e moderni. Il classicismo oramai si è fatto cosa italiana.

NEL PERIODO DEL RINNOVAMENTO.

Sommario. — Filosofi e Scrittori di arte letteraria. - G. B. Vico. - Gian Vincenzo Gravina. - I caratteri dell'arte rinnovata. - L'avversione alla retorica classica. - La storia letteraria. - Il gusto. - Osservazioni.

Fuori dei chiusi recessi dell'Arcadia, correvano idee estetiche più libere, che maturarono una più profonda e più sana restaurazione dell'arte.

Si ha così il breve periodo letterario del Rinnovamento o del neo-classicismo, che si apre poco prima della metà del settecento e si chiude nei primi anni dell'ottocento.

Filosofi e Scrittori di arte letteraria. — Le nuove teorie estetiche si ricollegano indubbiamente ai nuovi sistemi filosofici del Cartesio, prima, e poi del Locke e del Condillac e soprattutto dell'Enciclopedia. Ma non si può negare che vi abbia esercitato una forte azione anche la conoscenza delle letterature d'oltralpe, tanto vicine alla realtà della vita, mentre la nostra intristiva all'ombra delle accademie.

E più direttamente ed efficacemente influirono i nostri filosofi e scrittori d'arte, che tutti, qual più qual meno, erano animati da desiderio di novità. Ricordo il Baretti, il Bettinelli, il Conti, il Cesarotti, il Soave, e, primi di tempo e di merito, il Vico e il Gravina, dei quali è necessario fare un breve cenno.

G. B. Vico. — Nel 1725 pubblicò i suoi *Principi di Scienza nuova*, che ampliò e ritoccò nell'edizioni del 1730 e 1744, e vi enunciò e vi ragionò teorie veramente nuove non solo di storia, ma anche di arte; per le quali oggi è salutato il fondatore della scienza estetica.

I suoi contemporanei però non avvertirono, quasi, le sue novità; ed anche nei primi decenni dell'ottocento il Manzoni potè scrivere che il Vico era idolatrato da

pochi, ma sconosciuto dai più. Devesi aggiungere che da quei pochi si apprezzarono e si ammirarono appena le sue nuove leggi di critica storica; perchè le sue teorie estetiche furono raccolte, solo più tardi, dal De-Sanctis, che vi trovò i germi della sua critica. Recentemente Benedetto Croce pose i principi vichiani a base della sua estetica e rilevò tutta la grandezza di quel genio, per tanti anni quasi sconosciuto. Quando si dirà dell'estetica del De-Sanctis e del Croce, si dovrà necessariamente tornare sulle teorie vichiane; epperò qui basterà esporre nudamente e crudamente i principi fondamentali del suo sistema. Sono questi due: *a*) *La poesia è frutto della fantasia*, come la scienza è frutto dell'intelletto; e, come tra scienza e arte, così tra le facoltà generatrici c'è un certo antagonismo: la fantasia è tanto più robusta quanto più debole è il raziocinio.

b) *La fantasia produce insieme con « l'idea poetica » l'espressione.* Perchè la poesia non è soltanto un complesso di fantasmi, ma anche l'espressione di essi; e quindi la poesia si identifica col linguaggio. Il Vico, nella gioia della scoperta, scrisse che i suoi principi rovesciavano quanto si era pensato sull'arte da Aristotile al Castelvetro e al Patrizzi. E sono davvero nè riducibili nè conciliabili con le varie teorie estetiche che erano venute formandosi attraverso i secoli; ma ciò non significa che essi dovessero trionfare sulle altre e rovesciarle o farle dimenticare. Per due secoli almeno la profezia non si verificò!

Gian Vincenzo Gravina. — Nel 1708, pochi anni prima della pubblicazione della *Scienza Nuova*, scrisse un trattatello intitolato *Della ragion poetica;* ed ebbe tanta fortuna, che fu chiamato il codice della letteratura italiana fino al Foscolo. La lode è soverchia, ma è fuori di dubbio che fra le idee del Gravina e la letteratura rinnovata si dànno, come si vedrà, molti punti di simiglianza. Per questo non è inutile conoscere le idee maestre del piccolo trattato. La poesia vi è definita: La *scienza delle cose divine ed umane convertita in immagine fantastica e armoniosa.*

Deriva da questo: *a*) *La poesia è opera della ragione e della fantasia, ma più di questa che di quella.* La ragione offre le idee alla fantasia, essa le muta in immagini, e così si ha l'arte. Senza l'opera della fantasia non si avrebbe che scienza. Si avverta così di passata la diversità tra il pensiero del Vico e del Gravina: il Vico dà tutto alla fantasia, il Gravina lascia la sua buona parte anche alla ragione. Ancora, il Vico trova un antagonismo tra la ragione e la fantasia, e il Gravina ci vede un'amichevole collaborazione.

b) *Il fine della poesia è l'utile;* perchè essa insegna le verità umane e divine e le rende accessibili a tutti colla luce delle sue immagini.

c) *La natura dev'essere dal poeta imitata con tale perfezione, che l'opera finta o immaginata dal poeta deve produrre l'illusione di essere opera della natura.* Come si è lontani dalla imitazione della natura vagheggiata dal classicismo del Cinquecento e dell'Umanesimo! La natura allora si studiava e si imitava attraverso i modelli classici; ora il Gravina vuole che la si studi e la si imiti in se stessa.

d) Tutte le leggi della retorica si riassumono nell'*unica legge dell'imitazione dal vero.* Sono buone, se giovano a raggiungere questa imitazione; ma sono cattive, se « disviano dal naturale ». Quindi è dannoso il disprezzo come « lo studio superstizioso » delle leggi retoriche.

e) *L'espressione dev'essere semplice e naturale:* ogni artifizio non è consentito, perchè rompe, o scema, o guasta l'incanto e l'illusione del vero naturale.

f) I *grandi maestri*, quelli che toccarono la cima dell'arte, sono Omero, Dante, Ariosto; ed è logico il Gravina con queste sue preferenze; perchè quei tre grandi seppero meglio di ogni altro « trasportare il vero nel finto ». Quante finzioni in Omero, in Dante, nell'Ariosto! e quanta realtà e naturalezza nell'esprimere le strane e meravigliose fantasie!

I caratteri dell'arte rinnovata. — Gli esempi più insigni sono dati dal Parini, dall'Alfieri e dal Goldoni, ed è

facile vedere come la loro arte sia informata a non dissimili principi. Essa mira all'utilità sociale o privata.

L'util va ognor cercando
L'accesa fantasia,

disse il Parini, e lo cerca davvero nelle *Odi* e nel *Giorno*. L'Alfieri dalle « scene muove guerra ai tiranni », ed anche il Goldoni col suo sorriso bonario *castigat mores* della vecchia e della nuova sua Venezia.

Tutti dimostrarono uno studio più accurato del vero, ed il Goldoni riduceva tutta la sua arte all'unica norma: mi ingegno di non guastare la natura.

E tutti sentono il freno delle leggi tradizionali dell'arte. L'Alfieri si preoccupa perchè il Saul forse non sarebbe sembrato abbastanza conforme ad esse; e il Parini scherzando si scusa di usare il verso sciolto per rispetto alla moda. C'è in tutti un libero ossequio alle leggi dell'arte. La forma poi è composta, dignitosa e talvolta un po' solenne, come si usava nei buoni tempi del classicismo; ma vi si sente, non di rado, lo studio e lo sforzo per raggiungere la semplicità e la naturalezza.

Questi i caratteri più spiccati del rinnovamento letterario, e sembrano una fedele attuazione delle teorie del Gravina. Bisogna però guardarsi dal farne risalire a lui tutto il merito; perchè anche la poetica francese del Boileau era a quei tempi molto studiata e poi i tempi nuovi non tolleravano più le oziosità accademiche della poesia.

L'avversione alla retorica classica. — Mentre in un silenzio operoso si preparava tale rinnovamento artistico, c'erano dei critici che aspiravano a ben altre novità d'arte, e che pare fossero presi da una manìa di distruzione dell'antico.

Saverio Bettinelli nelle *Lettere virgiliane* (1757) è pazzamente irriverente verso Dante e il Petrarca; e coi *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (1764) tenta di avviare l'arte verso lidi ignoti forse a lui stesso.

E Giuseppe Baretti, se nella sua *Frusta letteraria* (1763-

1764) frusta a sangue « la grande fanciullaggine dell'Arcadia e lo scrivere vuoto e artificioso », — e in ciò è lodevolissimo — avventa giudizi strani che volontieri non si sarebbero sentiti da lui. E gli *scrittori del Caffè*, l'animoso manipolo di giovani milanesi, dichiarano guerra alla Crusca e proclamano una libertà sconfinata in fatto di lingua: sono i rivoluzionari dell'arte. Ma non mancano critici più assennati, che pure vagheggiano e consigliano e promuovono riforme. Tra questi è Melchiorre Cesarotti col suo *Saggio sulla filosofia della lingua* (1783) e Francesco Soave con la sua *Grammatica ragionata della lingua italiana* e con la traduzione della *Retorica* del Blair (1801). Queste opere vogliono infondere una vita nuova alla grammatica, alla retorica e allo studio della lingua.

Si vuole difatti che la questione della lingua sia trattata filosoficamente, che la grammatica non sia più un cumulo di osservazioni derivate dall'uso degli scrittori, ma un riflesso della logica, e che la retorica non si consideri più come un abile giuoco di parole, ma uno specchio dei diversi atteggiamenti dell'anima. In conclusione, mentre la rivoluzione sconvolgeva gli ordinamenti sociali e politici, nella letteratura si tendeva ad atterrare le vecchie costruzioni del classicismo.

La storia letteraria. — Non poteva mancare, nel secolo del Muratori, e fu coltivata con amore e con lode. Le tante *Biblioteche* e *Pinacoteche*, i tanti *Elogi* e *Ritratti* dei secoli anteriori non erano che frammenti di storia; e furono materiali preziosi per gli storici del Settecento. Dei tanti, qui non si ricorda che Girolamo Tiraboschi, l'ardimentoso e ammirato autore della *Storia della letteratura italiana*. I criteri con cui erano compilate le storie letterarie d'allora erano questi: si raccoglievano e si vagliavano criticamente le notizie biografiche, si enumeravano le opere letterarie, si dava un riassunto del loro contenuto e si finiva col dare giudizi sul loro valore, per ciò che era regolarità, stile e lingua. Nel Settecento si hanno buoni saggi e modelli di storia letteraria di tipo classico.

Il gusto. — Il Settecento vide una grande varietà di gusti. Vide gli ultimi avanzi del gusto secentistico, poi il gusto arcadico, poi il gusto neoclassico ed infine quello che verrà chiamato gusto romantico. Le traduzioni delle migliori opere della letteratura tedesca e inglese e soprattutto quella dei poemi ossianici rivelarono agli italiani un nuovo tipo di bellezza tanto diversa dalla classica. E le poesie e le prose dei giovani non hanno più la determinatezza, la serenità e la compostezza usata; ma sono soffuse di tristezza e di melanconia e sono frementi di passioni. Allora il Monti scrisse la « Visione di Ezechiello » e « l'Entusiasmo melanconico »; il Foscolo, gli « Sciolti al sole » e le « Ultime lettere di Jacopo Ortis »; e il Pindemonte canta la Melanconia, « la ninfa gentile » che è la musa ispiratrice degli idilli campestri. Così portava l'ultima moda o l'ultimo gusto del Settecento.

Osservazioni. — Il pensiero estetico è ad uno svolto della sua strada: i problemi che tanto appassionarono gli animi, nei tre ultimi secoli, si perdono di vista, e se ne affacciano altri, affatto diversi. L'opera d'arte era stata sempre studiata in se stessa, e poco o nessun conto si era tenuto dei suoi rapporti coll'anima dell'artista; in altre parole si era molto studiato il lato oggettivo dell'opera d'arte e il soggettivo era stato trascurato. Ora questo lato del problema attira l'attenzione e lo studio. Così si discute sulle facoltà umane che concorrono a produrre l'opera d'arte. Prima si stava contenti ai vaghi concetti di entusiasmo, di furore divino, d'ispirazione, ma ora si determinano e si fissano meglio. Per il Vico diventano la fantasia che crea; per il Gravina sono l'azione combinata dell'intelligenza, che fornisce le idee, e della fantasia, che le trasforma in immagini: e Parini nei noti versi:

orecchio ama placato
la musa e mente arguta e cor gentile;

riduce il genio a sottigliezza di pensiero, a squisitezza di sentimento e a un senso fine dell'armonia.

Ancora: nelle figure e nei traslati si vogliono vedere

degli atteggiamenti dello spirito, e perfino della grammatica si fa uno specchio della mente che pensa e ragiona. E si è ai primi passi d'una via lunga! Un'altra osservazione: da ogni parte si assale il vecchio edificio della retorica classica, che è la Bastiglia del classicismo: chi lo vuole atterrare e chi lo vuole riattare alle esigenze del tempo. Anche qui c'è in giuoco il soggettivismo della nuova estetica, che si manifesta in due forme: una più temperata; l'altra, più radicale.

Nè d'ora innanzi il pensiero estetico ondeggerà più tra il classicismo e la letteratura delle antiche tradizioni italiane; le due correnti si sono fuse insieme nè si distinguono più.

NEL PERIODO DEL ROMANTICISMO.

Sommario. — Filosofi e teorici del romanticismo. - Concetto della poesia. - Il fine della poesia e dell'arte. - Le facoltà estetiche. - Leggi e norme d'arte. - Necessità della tecnica e la sua legge suprema. - La lingua e la grammatica. - La critica romantica. - La storia della letteratura e il romanticismo. - Il gusto. - Osservazioni.

Il fermento di novità letterarie e il nuovo gusto importato dalle letterature d'oltralpe, alimentati da nuove dottrine filosofiche, venute anch'esse dalla Germania e dalla Francia, produssero il romanticismo.

Qui non si deve fare la storia del nuovo fenomeno letterario: basterà dire che si svolge entro i primi sessant'anni del secolo scorso e che le sue vicende assomigliano un poco a quelle dell'Umanesimo. Come l'Umanesimo, anche il romanticismo è, sulle prime, un'imitazione fervida e appassionata d'un ideale di bellezza nuovamente apparso, poi diviene un complesso di dottrine e di teorie artistiche.

Filosofi e teorici del romanticismo. — L'Herder, i Fratelli Schlegel, la Signora di Staël e il Sismondi sono i filosofi del romanticismo; e lo studiano in tutta la sua complessità di un fenomeno religioso, politico, sociale e letterario. In Italia il romanticismo fu, più che altro, un fatto letterario; e forse per questo non ebbe forti ripercussioni nei filosofi che vi diedero il nome, come il Rosmini e il Gioberti; e i letterati ne bandirono e ne diffusero e ne difesero le dottrine.

Meritano di essere conosciute almeno queste opere: *La lettera semiseria di Crisostomo* del Berchet (1816), che è come la proclamazione dei principi romantici; *Il Conciliatore* (1818-19): il piccolo giornale azzurro, che sostenne la grossa battaglia e che fu vigilato prima e poi

soppresso dalla paurosa polizia austriaca; *La lettera sul romanticismo* di A. Manzoni (1823) e le lettere di Ruggero Bonghi: *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1855), che sono come il codice della nuova scuola.

Concetto della poesia. — Oggetto della poesia è il vero: il vero storico, il vero morale, il vero religioso, qualunque vero, insomma.

Il Monti nel famoso sermone contro « l'audace scuola boreale » deplorava che a fondamento della poesia si volesse mettere

l'arido vero che de' vati è tomba.

Ma il Manzoni sosteneva « che l'unica sorgente d'un diletto nobile e durevole è il vero; mentre il falso è un trastullo di sua natura instabile e temporaneo ». Ed aggiungeva che « più si va addentro a scoprire il vero nel cuore dell'uomo, più si trova poesia vera ». Da questo principio derivavano limpidamente due conseguenze:

a) *La mitologia dev'essere bandita dalla poesia.* Non si dovevano attingere da quelle favole gli argomenti da svolgere e nemmeno vi si dovevano pescare allusioni o similitudini da fregiare i propri versi, come si usava da secoli.

b) *Gli argomenti della nuova poesia devono cercarsi nelle storie patrie e non soltanto nella storia di Roma e della Grecia.* Non erano forse egualmente vere? senza dire che i fatti della storia nazionale d'un popolo sono più interessanti.

Il fine della poesia e dell'arte. — È l'utile. Non è nuova l'idea, come si sa; ma i romantici ne fanno uno dei capisaldi del loro programma. Nel *Conciliatore* il Berchet scrisse « che la poesia è diretta a migliorare i costumi »; ed è noto l'aforisma manzoniano: « la poesia e la letteratura in genere deve proporsi per iscopo l'utile ». Il che, se dal punto di vista estetico, è un errore, fu però un errore felice e benefico; perchè avvicinò la letteratura alla vita e le affidò la nobile missione di educatrice. E concorse pure a rendere la letteratura popolare. Perchè tanta

parte dell'umanità, il popolo, doveva essere privo dei benefici dell'arte? E così si strappò la letteratura dalle accademie e la si portò in mezzo al popolo.

Le facoltà estetiche. — I romantici tennero in gran conto la fantasia; senza di essa non si aveva poesia. E piacquero ai romantici quei versi dove le fantasie più fosche si sbizzarrivano a loro talento. Sfruttarono anche il sentimento, anzi il sentimentalismo: l'Aleardi la pensava così: « Ho scritto col cuore più che colla mente, perchè credo che l'arte, prima di tutto, sia sentimento ». Il Manzoni però non era di questo avviso. Per toccare la vetta dell'arte occorreva, secondo lui, « sentire e meditare »; e più tardi attribuiva al meditare più valore assai che non al sentire e al fantasticare. « A chi dicesse che la poesia si fonda nell'immaginazione e nel sentimento, e che la ragione raffredda, si può rispondere che più si va addentro a scoprire il vero nel cuore dell'uomo, più si trova poesia vera ».

E logicamente si doveva pensare così: se oggetto della poesia è il vero, alla ragione, che è la facoltà scopritrice del vero, doveva spettare una bella parte nel formare l'opera d'arte.

Leggi e norme d'arte. — Il romanticismo raccolse l'avversione alla vecchia retorica, che durava da più di un secolo e che era scoppiata in tentativi vani di ribellione, e vi fece su un esame serio e abbastanza sereno. Così sceverò ciò che vi era di buono e di ragionevole da quel molto che pur conteneva di falso e di arbitrario; e venne così a formare quella che si potrebbe chiamare *retorica romantica* o *moderna*. Il Manzoni e il Bonghi vi lavorarono attorno più di tutti; e il Bonghi forse più del Manzoni.

La nuova retorica riposa su questi due princípi:

a) *Si devono accettare soltanto quelle norme d'arte che si fondano sull'intrinseca loro ragionevolezza;*

b) Lo stile è una cosa affatto soggettiva, o, per usare le belle parole del Bonghi: *Lo stile è la vita che il pensiero prende in te e che tu, parlando o scrivendo, comunichi agli altri.*

Da questi principi si concluse:

a) *Non si dànno leggi per lo svolgimento dei componimenti a qualunque genere appartengano.* Le prime e più direttamente colpite furono le leggi dell'unità di tempo e di luogo nei componimenti drammatici, che, per più secoli, furono una catena al piede di tanti drammaturghi. E con quelle leggi caddero pure quelle che si erano foggiate per gli altri componimenti.

b) *Si negò ogni valore alle vecchie distinzioni dello stile tragico, comico, lirico, epico, ecc.* e all'altra di *stile umile, mezzano e alto:* ogni scrittore deve avere il suo bravo stile. Si mantenne una sola distinzione tra stile naturale e stile riflesso.

c) *Si tagliò senza pietà anche nella teoria dell'ornato.* Non ci sono più parole poetiche o prosastiche, eleganti o rozze, nobili o plebee. Si riconobbero appena due sole qualità alle parole: la purezza o l'italianità, e la proprietà, che è il germe dello stile, consistendo essa nell'essere un segno preciso e pieno del pensiero e del sentimento.

d) *Si corresse e si aggiustò il concetto dell'imitazione.* Da qualche secolo l'imitazione era tutto o quasi, in arte; e contro la falsa teoria e la pratica dannosa i primi romantici si erano levati con troppo ardore e non senza qualche esagerazione. Più temperato, il Bonghi dimostrò che, per un'esagerata e irrazionale imitazione, molti scrittori italiani avevano sciupato e perduto il proprio stile. E il Manzoni aveva, prima di lui, limitato con maggior chiarezza l'uso che si può fare dell'imitazione: essa non dev'essere altro che un mezzo per nutrire ed educare il proprio pensiero e il proprio gusto.

Meritano d'essere conosciuti questi due brani della sua lettera sul romanticismo:

« Quello che i romantici combattevano è il sistema d'imitazione, che consiste nell'adottare e nel tentare di riprodurre il concetto generale, il punto di vista dei classici; il sistema che consiste nel ritenere, in ciascun genere d'*invenzione*, *il modulo* ch'essi hanno adoperato,

i caratteri che ci hanno impressi, la disposizione e la relazione delle diverse parti; l'ordine e il progresso de' fatti, ecc. Questo sistema d'imitazione, del quale ho appena toccati alcuni punti, questo sistema fondato sulla supposizione *a priori* che i classici abbiano trovato tutti i generi d'invenzione e il tipo di ciascheduno, esiste dal risorgimento delle lettere; forse non è stato mai ridotto in teoria perfetta, ma è stato ed è tuttavia applicato in mille casi, sottinteso in mille decisioni, e diffuso in tutta la letteratura ».

« ... Sanno i romantici (e chi l'ignora?) che l'osservare in noi l'impressione prodotta dalla parola altrui c'insegna, o per dir meglio, ci rende più abili a produrre negli altri delle impressioni consimili; che l'osservare l'andamento, i trovati, gli svolgimenti dell'ingegno altrui è un lume al nostro; che questo, ancor quando non metta direttamente un tale studio nella lettura, ne resta, senza avvedersene, nutrito e raffinato; che molte idee, molte immagini, che approva e gusta, gli sono scala per arrivare ad altre talvolta lontanissime in apparenza; che insomma per imparare a scrivere giova il leggere, e che questa scuola è allora più utile, quando si fa sugli scritti d'uomini di molto ingegno e di molto studio, quali appunto erano, tra gli scrittori che ci rimangono dell'antichità, quelli che specialmente sono denominati classici».

Necessità della tecnica e la sua legge suprema. — I romantici avevano semplificato e di molto il codice classico della retorica, ma quelle poche norme che ritenevano, in sè stesse e per se stesse, ragionevoli, le volevano rispettate. Scrisse il Bonghi: « Di regole che aggiustino e perfezionino il criterio del giovane non si può fare a meno, e il gridare, in genere, contro tutte le guide e norme è prova d'ingegno debole, quantunque si faccia mostra d'ingegno forte ». Per i classici, il sommo principio era l'imitazione dei grandi maestri, e i romantici vi sostituirono il principio della libertà e della sincerità dell'espressione. Il Manzoni lo enunciava bona-

riamente così: « Il faut penser mieux qu'on peut, et depuis écrire ». E voleva dire che si deve scrivere, ossia esprimere le proprie idee e i propri sentimenti con la sola preoccupazione di significarli con la maggiore verità e fedeltà possibile. Tutte le altre preoccupazioni guastano e danneggiano l'espressione.

La lingua e la grammatica. — I romantici come fecero con la retorica, così rinnovarono le idee sulla lingua e sulla grammatica. Quando si bandirono le teorie romantiche fervevano le lotte tra i puristi; e i primi romantici, più che ai puristi, si avvicinavano ai nemici della Crusca dell'ultimo Settecento.

Volevano èssere popolari anche nella lingua, e, quindi, rifuggivano dalle ricercatezze e dalle affettazioni, care allora ai letterati. Più tardi il Manzoni rovesciò la vecchia teoria del Bembo e vi sostituì la teoria della lingua viva o parlata. Sono note le vicende attraverso le quali tale teoria divenne, da manzoniana, nazionale. Qui piuttosto va avvertito che così si tolse ogni pretesto e motivo alla secessione che il popolo aveva fatto ne' suoi dialetti, i quali furono ancora coltivati, ma non per una tacita protesta o per necessità di popolo. Con tale teoria cadde la secolare muraglia che impediva al popolo di capire e di intendere la lingua italiana, che era anche la lingua sua. E comparvero naturalmente le grammatiche della lingua viva e parlata; ma si volle che anche la lingua e la grammatica, come la retorica, riposassero sulle salde basi della ragionevolezza.

La critica romantica. — Le nuove teorie sull'arte dovevano portare con sè una nuova critica. Le questioni fondamentali per i critici della nuova scuola sono queste: L'opera che si esamina e si vuol giudicare è vera? ed è utile? Così, per esempio, nel *Conciliatore* si criticò aspramente la *Gerusalemme*, perchè non vi era stata rispettata la verità storica nè il colorito storico. La parte che vi sostiene Pier l'Eremita era storicamente falsa; perchè « l'autor primiero del gran passaggio » era ridotto a poco più d'un capellano d'esercito. E il Tommaseo è severissimo contro il Foscolo e il Leopardi; e il Cantù, contro

l'Ariosto, perchè nei *Sepolcri* e nei *Canti* e nel *Furioso* non vi trovavano dell'utilità morale. Ma non a torto si fece carico alla critica romantica di aver voluto giudicare un'opera d'arte, anzichè con criteri estetici, con criteri morali e storici.

Nè mancano le novità in quella che si chiamava critica dell'elocuzione, ossia del periodo e della lingua. Con quanta novità di criteri il Bonghi giudica la prosa italiana! E quanto diversi sono i commenti della *Divina Commedia* del Tommaseo e del Cesari! Il Cesari studia per lo più la lingua in se stessa: ne rileva cioè la purezza, l'eleganza, l'efficacia; mentre il Tommaseo vede, vi cerca riflessi dell'anima del poeta. La diversità dei commenti risulterà chiarissima da questi brevi saggi.

Ecco un brano del commento del Cesari (*Bellezze della D. C.*) all'episodio dantesco di Pier della Vigna. « *Allor porsi la mano un poco avanti:* vedete qui *porsi*, verbo di piccola azione? che non dice *stesi*, *allungai;* ed anche *un poco:* tutti segni della paura e del sospetto, che gli avevan messo le parole di Virgilio e i guai sentiti, non veggendo da chi. *E colsi un ramuscel da un gran pruno:* ed anche qui è da notar arte assai segreta; per voler dire che la piaga da lui fatta nell'albero era cosa da nulla, dice: visto un pruno ben grande e noderuto, ne *colsi* (come un fior, lievemente; non *ispiccai*, nè *svelsi*) una pollezzola: anche questo fu effetto del timore. *E il tronco suo gridò: Perchè mi schiante?* Bella esagerazione! si duole cotesto pruno d'essere stato tutto diradicato, quando Dante non ci avea fatta più che una piccola intaccatura: il che serve a far intendere più il suo dolore.

Da che fatto fu poi di sangue bruno; ecco, il lettor vede colar molto sangue dalla ferita lunghesso il tronco, che tutto lo tigne: e quel farlo vedere bruno dipinge più che a dire: *huic atro liquuntur sanguine guttae*, *Et terram tabo maculant;* che, essendo in troppe parole, dilavano e sfumano l'idea, e le dànno men preciso il contorno. *Ricominciò a gridar: Perchè mi scerpi? Non hai tu spirto di*

pietade alcuno? Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi. Ben dovrebb'esser la tua man più pia, Se state fossim'anime di serpi; la sentenza è ben pietosa e orribile, e pungente il rimprovero...

Pur la seguente similitudine è di quelle in che tutti i poeti del mondo a Dante convengono ceder la mano: *Come d'un tizzo verde, ch'arso sia, Dall'un de' capi, che dall'altro geme, E cigola per vento che va via.*

Rosa. — Deh pittura divina di Giambellino, o del Mantegna! così tutto qui si vede e sente. E mi perdonerete se dirò che l'Ariosto, il quale volle in due luoghi del suo *Furioso* imitarla, fece del brodo lungo; ovvero proprio il color *fu a guazzo, che non tiene.*

Torelli. — Non ve ne so condannare: a petto di Dante, anche i primi poeti nostri s'impiccioliscono. *Sì di quella scheggia rotta usciva insieme Parole e sangue.* Io rido di questa bizzarrìa di maestro ad accozzar *usciva* con *parole*, adoperandolo quasi a modo d'impersonale, quasi come a dire: *piove saette*, del qual plurale ne' verbi, accordati per questo modo col singolare, ve n'ha ne' classici esempi a fusone, ed i novizi se ne scandolezzano. Ma che forza di parlar pauroso: *parole e sangue!* l'arte dimora in questi accozzamenti o nocchi di parole (da che siamo fra' bronchi): a dire *Uscivano parole col sangue, o miste col sangue*, il nerbo della locuzione era ito a tre quarti; *ond'io lasciai la cima Cadere, e stetti come l'uom che teme.*

Or questo è appunto uno di quei risentiti scocchi di lume, che voi, Dottore, ne dicevate, che fanno risultar la imagine del quadro bella e campata in aria. Un ramicello che dalla sua rottura parla e cola sangue! chi potrebbe tenerlo in mano tuttavia? Sognando anche ciò, voi allargate le dita per lasciarvel cader di mano: tanto egli è pretta e maniata natura. E notate anche bella particolarità, a cui di cento lettori non porran forse mente nè i dieci: Egli non dice d'aver gittata la cima; sì lasciatala cadere; perchè nella gran paura ne va affatto ogni forza; ed anche lo impaurito non ardisce toccare la cosa, onde fu atterrito; e se l'ha in mano, la lascia andare. *E stetti come l'uom che teme:* questo, in poco, dice più che il

Mihi frigidus horror Membra quatit, gelidusque coit formidine sanguis, il qual dice cose vere, ma troppe, e non dipinge il primo atto subitano della paura. Prima lo *stetti* mostra quel rimaner su' pie' immobile, colle mani in aria, che fa lo spaventato; a cui, come dissi sopra, la paura lega le giunture, e non s'arrischia d'argomentarsi di nulla. Quell'altro poi, *come l'uom che teme*, fa subito immaginare la bocca aperta, il tremor delle membra, gli occhi sbarrati, i capelli irti, e le altre cose che dice Virgilio e Lucrezio... »

Il Tommaseo, invece, all'episodio di Pier della Vigna e al resto del canto fa questo commento:

« Da Virgilio è il concetto principale del canto; ma Virgilio non ha quel potente: *usciva insieme parole e sangue;* nè il *cespuglio che piangea, per le rotture sanguinenti, invano.*

La efficace famigliarità del linguaggio aggiunge potenza alle due nuove similitudini del tizzo che cigola e della caccia che vien rumorosa come tempésta. I lamenti delle Arpie, che straziano cogli artigli e col becco i dannati, pare che aggiungano la beffa al tormento; e quel prodigo che, ansando al corso, nè potendo con la fuga sottrarsi ai morsi delle cagne nere rabbiose, ha pur fiato da rinfacciare all'altro corrente la sua sconfitta in battaglia, e poi s'appiatta sotto un cespuglio, ed è lacerato con quello, sí che al suicida aggiungesi alle arpie il morso dei cani, è commedia infernale.

Il Ghibellino, che a Firenze repubblica rimprovera il vizio dell'invidia, confessa che l'invidia è il vizio delle corti. Non so se il dire di Pier delle Vigne sia qua e là men parco e meno schietto di quel che in Dante suol essere, per adattarsi alla maniera del cortigiano e del letterato; ma Dante, all'udirlo, ne sente tanta pietà, che non può profferire parola ».

La storia della letteratura e il romanticismo. — Anche qui si hanno innovazioni. Disse il Rosmini: « Come lo stile è l'espressione dell'uomo, così la storia letteraria è l'espressione della civiltà e della vita d'un popolo ».

Parrebbe che a questa norma si siano ispirati tutti gli storici romantici: difatti l'Emiliani-Giudici, il Settembrini, il Cantù consideravano la storia letteraria come uno specchio in cui si riflette la civiltà d'un popolo.

E il Tommaseo a una raccolta di studi di storia letteraria diede senz'altro questo titolo: *Storia civile nella letteraria.* Per questo le storie o le monografie letterarie sono accompagnate da larghi riassunti di storia civile dei tempi che le riguardano, riassunti che sono come lo sfondo del quadro nel quale campeggia poi il fatto o la serie dei fatti letterari. Così le due storie si illuminano e si rischiarano a vicenda.

Come è facile vedere, si è fatto un bel passo innanzi sulla storia di tipo classico, che era uno studio coscienzioso della vita dei letterati e un resoconto esatto del contenuto delle loro opere! Ma non è ancora propriamente storia estetica.

Il gusto. — Doveva necessariamente diffondersi e radicarsi sempre più quel gusto di cui vedemmo innamorati i giovani poeti della fine del Settecento. E lo si chiamò *gusto romantico:* piacevano leggende e storie passionali e sentimentali, un fare vaporoso e incerto e una tinta oscura e melanconica. Così piacquero prima il Berchet, il Grossi e il Pellico; e più tardi il Guerrazzi, il Prati e l'Aleardi. Le stranezze e le tetraggini romantiche, qui da noi, trovarono però un freno nella profonda educazione classica e nell'indole nostra più portata a un'arte in cui si riflette la serenità del nostro cielo. Così il gusto romantico e il gusto classico, come due correnti diverse, si mescolarono e vennero a temperarsi vicendevolmente e a fondersi insieme; si ebbero quindi quei manipoli di letterati o quelle minuscole scuole che si dissero e si dicono dei classicisti e dei romantici puri, dei classici romanticheggianti, e dei romantici classicheggianti. E si ebbe anzi questo fatto, più degno di nota e più vero, che nessun poeta di quel tempo seppe togliersi affatto dall'influenza esercitata sia dal classicismo che dal romanticismo. Il Monti e il Foscolo, che professavano con tanto ardore il classicismo, ci diedero i *Sepolcri* e il *Bardo della*

selva nera, dove le venature romantiche sono visibilissime. E il Carducci potè dire del Leopardi che « romantizzò il più puro sentimento greco » e del Manzoni che « ridusse alla determinatezza classica e alla più netta rappresentazione del reale il vaporoso e divagante romanticismo ».

Osservazioni. — Il pensiero estetico italiano si è profondamente cambiato per opera del romanticismo. E non a torto si pensa che il romanticismo abbia portato nel campo dell'arte una rivoluzione che, per larghezza e per profondità, si può paragonare a quella che tre secoli innanzi vi aveva compiuto l'Umanesimo. Tutte queste mutazioni traggono origine dal fatto che il romanticismo si volse a studiare il lato soggettivo dell'opera d'arte; onde lo si chiamò — con intenzioni più di biasimo che di lode — lo spiritualismo nell'arte, il soverchiare del soggettivismo, il trionfo del lirismo. A convincersene basta riflettere alla libertà data al poeta e al prosatore di trattare e svolgere a modo loro i propri argomenti, senza pastoie di leggi e di norme sulla struttura di ciascun componimento. Tutto imbevuto di soggettivismo è il concetto dello stile: la vita del pensiero! Perchè questa vita non è altro che il sentimento e la fantasia che in ciascuno di noi modificano e atteggiano diversamente il pensiero; è qualcosa di più intimamente soggettivo. Anche nella storia letteraria si diffonde il soggettivismo, perchè vi si cercano i riflessi della vita multiforme dei popoli.

Un'altra osservazione: il romanticismo non trascura nè distrugge il lato oggettivo dell'opera d'arte.

Così i romantici insegnarono che nell'opera d'arte si dànno due fasi ben distinte: la concezione e l'esecuzione: l'una si compie nell'anima del poeta; e l'altra, quando il poeta fissa nella parola le sue idee e i suoi sentimenti. Ammisero, quindi, e tennero nel debito conto la tecnica, che vollero fondata, non sull'autorità di questo e quel maestro, ma sulla ragionevolezza intrinseca delle singole norme o leggi. E la vollero ispirata e regolata da una legge suprema che parve dimenticata nei secoli del classicismo e dell'umanesimo.

La tecnica con le sue norme e con i suoi esercizi, deve aiutare l'artista ad esprimere con tutta la sincerità e fedeltà possibile i suoi pensieri e i suoi sentimenti. Così si risolse il problema dei rapporti che corrono tra la concezione e l'esecuzione dell'opera d'arte, o, che è lo stesso, tra il concetto artistico e la sua espressione.

I classici volevano l'espressione bella; ed era bella, se riproduceva le belle forme attuate da questo o quel grande maestro dell'antichità, e se era conforme alle leggi della retorica classica. I romantici di questo non si curano più; ma vogliono che l'espressione renda con grande fedeltà ed esattezza ciò che il poeta sentì e vagheggiò nel suo animo.

I romantici, in questo, saltano i secoli del classicismo e dell'Umanesimo, e tornano a far rivivere la sapientissima norma dell'Alighieri:

a quel modo
che ditta dentro vo significando.

E forse il problema dei rapporti tra ciò che c'è di soggettivo e di oggettivo nell'arte non ammette una soluzione migliore.

Riassumendo, il romanticismo ha il grandissimo merito d'aver reso l'arte indipendente dalla vecchia retorica. La quale indipendenza non istà tanto nell'aver insegnato che il valore dell'opera letteraria non si deve misurare dalla maggiore o minore sua conformità alle leggi della retorica, quanto nell'aver insegnato che lo stile dev'essere un riflesso dell'anima di chi scrive. Da più secoli il magistero dello stile era uno sforzo d'imitare quel modello che meglio piacesse; e il romanticismo la fece finita con quest'uso poco ragionevole. Come si vedrà in seguito, il romanticismo non seppe rendere l'arte indipendente dalla scienza; ed è un suo torto.

E anche questo si noti. Si disse che il romanticismo fu un ritorno al medioevo. Ma la realtà storica è un po' diversa. Nel romanticismo venne a sboccare la piccola corrente d'opposizione al nascente umanesimo che si formò sullo scorcio del Trecento, che ingrossò nel quat-

trocento, e più ancora nel Cinque e nel Seicento, e che straripò nella seconda metà del Settecento.

Il romanticismo la seppe sapientemente e pazientemente arginare; ossia seppe cogliere ciò che di sano, di vitale e di bello c'era nel classicismo e lo fuse e lo contemperò con le esigenze dello spirito moderno. Più che un ritorno al medioevo, è una nuova tappa, sulla lunga strada dell'opposizione al classicismo; ed è la tappa non delle resistenze timide o avventate, ma della conciliazione: la vecchia scuola gloriosa viene adattata alle libere aspirazioni dei tempi nuovi.

NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO.

SOMMARIO. — *a) La scuola estetica:* Concetto dell'arte letteraria. - Fine dell'opera d'arte. - Facoltà estetiche. - La tecnica, la retorica, la lingua e la grammatica. - La critica. - La storia della letteratura. - Opposizioni e dissensi. - Osservazioni. - *b) La scuola positivistica:* Critica storica: Benemerenze della scuola storica. - La critica psicologico-positivistica: Concetto dell'arte. - Fine dell'arte. - Facoltà estetiche. - L'arte e la tecnica. - La critica. - Il gusto nella seconda metà dell'Ottocento. - Osservazioni.

Negli ultimi quarant'anni del secolo scorso fiorirono due scuole di critica: di una fu maestro Francesco De-Sanctis; dell'altra, insigne rappresentante il Carducci.

a) La Scuola estetica.

Quando il classicismo lottava ancora, fiaccamente però e con stanchezza, contro le teorie vittoriose del romanticismo, scese in campo con altre novità Francesco De-Sanctis (1817-83). Educato alla scuola del Puoti, l'ultimo dei puristi, ne riportò un'affettuosa ammirazione per il maestro, ma una grande avversione per il classicismo.

Anche le teorie romantiche ebbero poca presa sulla sua anima; perchè, forse, giovanissimo, fu attratto e affascinato dall'idealismo di G. Hegel. Dall'Hegel e dal Vico egli attinse i principii d'arte che, fecondati dal suo genio e da lunghi studi, diedero i *Saggi critici* e la *Storia della Letteratura italiana*, che gli meritarono il nome di maestro della critica estetica. La sua attività letteraria si esplicò per oltre un trentennio, dalla metà del secolo fino alla sua morte.

Concetto dell'arte letteraria. — L'*arte* per il De-Sanctis

è *forma*, o, che è lo stesso, *creazione*. Per non fraintendere il suo pensiero, si avverta che la forma non è la lingua nè il periodo nè lo stile, quello che si disse per tanto tempo *forma esterna* e che oggi si chiama *espressione*. Nemmeno per forma si deve intendere quel gruppo di pensieri o di sentimenti che costituiscono il contenuto d'un'opera, e neppure quell'idea che l'artista vuol fissare nell'opera sua. La forma è la fusione di tutti questi elementi: l'idea, il contenuto e l'espressione.

E si chiama forma, perchè fatti, pensieri e sentimenti, che già preesistono, per opera dell'artista assumono un modo, un atteggiamento, una *forma* che prima non avevano.

La forma è sinonimo di creazione, secondo il De-Sanctis; e lo si capisce: il poeta, il romanziere, da una materia preesistente trae un nuovo essere, la forma, che è la creazione dell'artista ».

Questi passi del De-Sanctis danno un'idea più chiara del suo pensiero.

« Se nel vestibolo dell'arte volete una statua, metteteci la forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio. Innanzi alla forma ci sta quello che era innanzi alla creazione: il caos. Certo, il caos è qualche cosa di rispettabile, e la sua storia è molto interessante; la scienza non ha detto l'ultima parola su questo mondo anteriore di elementi in fermentazione. Anche l'arte ha la sua geologia, nata pur ieri e appena abbozzata, scienza *sui generis*, che non è critica, nè estetica. Apparisce l'estetica quando apparisce la forma, nella quale quel mondo è calato, fuso, dimenticato e perduto. La forma è sè medesima come l'individuo è sè stesso, e non ci è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero e dell'ideale. Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente; i suoi criteri, la sua ragione di esistere non è in altro che in questo solo motto: Io vivo... »

« Il grande artista è colui che vince e doma e uccide l'ideale, cioè a dire lo realizza produce una forma nella quale si appaghi e oblii tutto, oblii in modo che, quando altri domandi cosa è là dentro, risponde: — una certa idea, un qualche cosa, un non so che, — cioè a dire nulla: la forma è là, e la forma è tutto. La forma è il bambino del nostro cervello, e il problema dell'arte è di sapere se quel cervello ha la forza produttiva e se quel bambino è creatura vivente, è nato vivo. La realtà, è data in balia del poeta per disfarla e ricrearla in nuove combinazioni; ciascuna poesia è un nuovo *fiat*... »

« In materia d'arte il concetto è nulla; la forma è tutto... Il pensiero coll'arte dev'essere talmente profondato nella forma, che vi si perda come pensiero ».

Fine dell'opera d'arte. — « Come l'uccello, scrive il De-Sanctis, canta e cantando esprime tutti i suoi bisogni, i suoi istinti, la sua natura; così fine del poeta è di *esprimere se stesso*. Potrà quindi esprimere pensieri e sentimenti utili e piacevoli, ma nè il diletto, nè l'utilità sono essenziali all'arte ».

« Sento dire: l'arte per l'arte: massima vera o falsa, secondo che la s'intende. Che a fare opera d'arte si richieda l'artista, vero. E che scopo dell'arte sia l'arte, verissimo. L'uccello canta per cantare, ottimamente. Ma l'uccello cantando esprime tutto sè, i suoi istinti, i suoi bisogni, la sua natura. Anche l'uomo cantando esprime tutto sè. Non gli basta essere artista; dev'essere uomo. Cosa esprime se il suo mondo interiore è povero o artefatto o meccanico, se non ci ha fede, se non ne ha il sentimento, se non ha niente da realizzare al di fuori? L'arte è produzione come la natura, e se l'artista ti dà i mezzi della produzione, l'uomo te ne dà la forza... »

« Che il vecchio Esopo spiegasse sotto il velo della favola alcuna verità morale ai suoi contemporanei è naturale, in tempi che il pensiero era ancora poesia, ancora invi-

luppato ne' miti; ma che oggi si domandi alla poesia per suo passaporto questa specie di *fabula docet*, un insegnamento, uno " scopo morale ,, come si dice, gli è un falsificare ad un tempo la morale e la poesia; ciascuna ha la la sua verità e la sua ragion d'essere in sè stessa... »

«Volete voi una ricetta perchè senza stillarvi il cervello conseguiate lo scopo morale? È semplicissima; non ve ne date pensiero, siate artisti, ubbidite all'arte. Credete dunque che l'arte sia in sè cosa immorale, sì che vi abbisogni sovrapporle uno scopo morale? »

Facoltà estetiche. — La fantasia è la facoltà poetica per eccellenza; l'intelletto e i sensi però non stanno inerti mentre la fantasia lavora. Difatti essa produce « immagini penetrate e improntate di pensieri e di sentimenti che concorrono a formarle ».

Per chiarire questo punto del pensiero del De-Sanctis si sappia che egli distingue tra fantasia e immaginazione. L'immaginazione è una facoltà inferiore che lavora a spizzico, particolare per particolare e sa dare una forma a tutte le cose che si presentano innanzi l'una appresso dell'altra. La fantasia invece fa di tutta l'opera una cosa sola e investe di uguale calore tutte le parti. L'immaginazione dà i poeti di second'ordine; — il De-Sanctis mette tra essi il Prati e anche il Monti; — la fantasia forma i grandi poeti: il De Sanctis chiama Omero, Dante e l'Ariosto le tre fantasie del mondo...

Un'altra volta spiega più chiaramente la diversa funzione dell'intelligenza, dell'immaginazione e della fantasia.

« Non solo quelli che non sono poeti possono inventare un carattere, ma possono ancora " costruirlo ,, cioè a dire terminare le diverse parti e porle l'una appresso all'altra: fin qui è " meccanismo ,,. Se ci aggiungi un po' d'immaginazione, sì che a questa costruzione artificiale si appicchi quello che i critici antichi chiamavano una bella veste

cioè uno splendido colorito, e quel lusso e quella " pompa esteriore „ in che molti pongono ciò che dicono le veneri e le grazie della poesia, avrai i poeti di second'ordine. Fin qui non ci è ancora vita organica, non ci è creazione: questo è l'abisso che bisogna varcare per essere detto poeta ».

La tecnica, la retorica, la lingua e la grammatica. — Se, per il De-Sanctis, l'arte è forma che fonde in sè l'idea e l'espressione, logicamente sarebbe da attendersi da lui che non si desse pensiero nè di retorica nè di lingua nè di grammatica. E tende difatti a identificarle con la forma; ma qui il suo pensiero non è sempre coerente. Ebbe paura delle ultime conseguenze? O dalla forza delle cose fu costretto ad ammettere ciò che in forza dei suoi principii avrebbe dovuto negare? Il fatto è che il De-Sanctis della retorica fu nemico implacabile; e non solo della retorica classica, ma di quella che il Manzoni e il Bonghi trovarono buona.

Talvolta però loda « l'abilità tecnica » e « la conoscenza dei misteri e dell'artificio dello scrivere » e « l'abilità della esecuzione »; altra volta asserisce: « ciò che importa è che l'esecuzione corrisponda al concetto ». Ancora: parla dello stile e della lingua in modo che par di sentire il Manzoni ed il Bonghi. Così, per esempio, quando biasima la lingua accademica e lontana dall'uso e loda la proprietà come dote essenziale dello scrivere; e soprattutto quando ricerca la perfetta sincerità dell'espressione.

La critica. — « Finora, scrisse il De-Sanctis, i critici si aggirarono intorno al tempio dell'arte, si affacciarono alle soglie; ma non vi misero dentro un piede. Si ebbero mezze critiche, preparazioni alla critica vera; ma non altro. La vera critica è una riproduzione dell'opera d'arte, L'artista la creò col suo genio, e il critico torna a crearla con il suo gusto: il che è tanto vero che anche il critico. come l'artista, ha bisogno di certi momenti felici d'ispirazione ». Ed ecco qual è il compito del buon critico: *a*) anzitutto, deve raccogliere tutte le impressioni che

l'opera d'arte sveglia nella sua anima; *b*) raccolte queste impressioni, deve cercare come e perchè l'opera letteraria le ha destate. Deve cioè scomporla ne' suoi elementi e studiarsi di coglierne il concetto maestro attorno al quale si raggruppano le idee secondarie. Così l'opera si riduce ad un gruppo di idee che ne formano l'ossatura logica; *c*) Dopo questa scomposizione o analisi, è facile vedere il lavorìo segreto della fantasia che muta le idee in immagini, improntate di sentimenti e di idee, e che trae caratteri umani da cento minutissimi particolari. Così assiste al magnifico spettacolo della creazione. *d*) Segue poi un lavoro di ricostruzione o di sintesi. Il critico espone tutto quello che ha veduto e gustato nella poesia, ed è assai di più di quello che dicono i versi; perchè il poeta « è un'eco armoniosa che ripete poche sillabe di una parola, e il critico raccoglie quelle poche sillabe e indovina la parola tutta intiera ».

— Queste norme di critica dal De-Sanctis si spiegano così:

a) «È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione, di cui si veggono i vestigi nel disegno, nell'ordito, nei caratteri, e spesso nell'ultima mano; ma ciò che vi è di vivente nella sua concezione è opera di alcuni di quei fuggitivi momenti, che talora non ritornano più; il critico può bene apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studi de' quali si veggono le tracce nelle osservazioni, distinzioni, paralleli, ecc.; ma quella sicurezza d'occhio con la quale sa in una poesia afferrare la parte sostanziale e viva la troverà solo nel calore d'un'impressione schietta e immediata... »

b) « Il critico comincia come un lettore qualunque, apre il libro e legge. E quando l'immaginazione comincia a mettersi in moto, quando vedete drizzarvisi avanti tre o quattro creature poetiche e la camera si trasforma in un giardino, in una grotta, e che so io, l'incantesimo è riuscito. Voi siete ammaliati; voi ve-

dete quello stesso mondo che brillava innanzi al poeta. E notate: ciò che voi vedete non è solo quello che è espresso nel libro, ma tante altre cose, parte legate con la visione, parte accidentali, mutabili, secondo lo stato d'animo nel quale vi trovate. La scienza critica è fondata sulla verità e freschezza delle prime impressioni ».

c) L'analisi della « Canzone all'Italia » del Leopardi è fatta così dal De-Sanctis:

« Ci trovi messe a fronte le due idee che sono come la conclusione a cui è giunto finora il suo spirito: la grandezza antica e la piccolezza moderna, l'Italia moribonda e disperata d'ogni salute e la Grecia nel pieno rigoglio della vita. Le quali due idee sono espresse in due fatti, posti l'uno dirimpetto all'altro: da una parte gli Italiani che pugnano in estranee contrade, e non per la patria, ma per altra gente; e dall'altra i trecento Greci alle Termopili, che per la patria pugnano e muoiono.

Precedono due strofe, quasi funebre preludio, dove si lamenta la perduta grandezza d'Italia. Il concetto è così semplice, e, sotto un'apparente disordine di animo concitato, così ben disposto, che la canzone, appena letta, ti sta chiara e tutta innanzi alla mente ».

« È questa la questione critica fondamentale: posti tali tempi, tali dottrine e tali passioni, in che modo questa materia è stata lavorata dal poeta, in che modo quella realtà egli l'ha fatta poesia? »

d) « Quando il poeta compone, ha innanzi un fantasma che lo tira fuori dal suo stato ordinario e prosaico, gli agita la fantasia, gli scalda il cuore. Non crediate però che egli gitti sulla carta tutta intera la sua visione e tutte le sue impressioni. La sua penna riposa, ma non il suo cervello; rimane agitato, pensoso; la poesia si continua nella sua testa, dove fluttuano molte altre immagini, parte proprie di essa visione, parte estranee e affatto personali. Il poeta, concedetemi il paragone, è un'eco armoniosa, che ripete d'una sola parola solo alcune sillabe, ma un'eco animata, e dotata di coscienza, che sente e vede più di quello che ti dà il suono. Il critico raccoglie quelle poche

sillabe, e indovina la parola tutta intiera. Pone le gradazioni e i passaggi, coglie le idee intermedie e accessorie; trova i sentimenti, da cui sgorga quell'azione; il pensiero che determina quel gesto; l'immagine che produce que' palpiti; spinge il suo sguardo nelle parti interiori e invisibili di quel mondo, di cui il poeta ti dà il velo corporeo. Il critico è simile all'attore: entrambi non riproducono semplicemente il mondo, poetico, ma lo integrano, empiono le lacune. Il dramma ti dà la parola, ma non il gesto, non il suono della voce, non la persona; indi la necessità dell'attore. Togliete alla poesia drammatica la rappresentazione e rimarrà necessariamente un genere monco e imperfetto. Il simile è della critica ».

Per saggio della critica del De-Sanctis leggiamo il commento a un sonetto del Petrarca.

Movesi 'l vecchierel canuto e bianco
Del dolce loco ov'ha sua età fornita,
E da la famigliuola sbigottita,
Che vede il caro padre venir manco;
Indi traendo poi l'antico fianco
Per l'estreme giornate di sua vita,
Quanto più può col buon voler s'aita,
Rotto dagli anni e dal cammino stanco;
E viene a Roma, seguendo 'l desío,
Per mirar la sembianza di Colui
Ch'ancor lassù nel Ciel vedere spera.
Così, lasso! talor vo cercand'io,
Donna, quant'è possibile, in altrui
La disïata vostra forma vera.

« Ciascuna stanza è destinata ad esprimere una parte del fatto. Nel primo quartetto è il vecchio nel punto che s'allontana; nel secondo è il vecchio nel cammino, e nel primo terzetto lo vede giungere, nel secondo terzetto ci è l'applicazione posticcia e stiracchiata che fa del paragone a Laura.

Il pellegrino s'allontana: è il *forse di Croazia* di Dante, che ha voluto attirar l'attenzione sulla lontananza; ma quello che impressiona il nostro tenero poeta non è tanto la lontananza, quanto le angoscie dell'ultimo addio, e ti fa una scena di famiglia. Il pellegrino è un *vecchierello*, che vuol dire un vecchio infievolito e incurvo dagli anni, che pare con un fiato lo gittiate giù; pure simpatico a vedere, tutto bianco, la barba, i capelli e la faccia, *canuto e bianco*. Lascia la patria e la famiglia.

La patria è il luogo da cui mai non si è mosso, da cui ora, per la prima volta, *si move;* il luogo dove *ha sua età fornita:* frase dubbia e molto poetica, che ti presenta insieme due idee, cioè che ha passato colà tutta la sua vita, e che questa vita si può dir già finita, non restandogli che poco altro a vivere. E lascia la famiglia, anzi la *famigliuola*, che è neppure un diminutivo, ma un vezzeggiativo: una famiglia di piccolini, e così cari, così graziosi! che fan cerchio intorno al caro padre e piangono chè lo veggono partire. Il suo partire è espresso con la frase *venir manco*, che è partire e morire, come se la casa dovesse restare sempre vota di lui, come se temessero di non vederlo più. Eccolo in cammino. Il suo fianco è antico, grave d'anni, il suo camminare è un trascinare, *trarre l'antico fianco;* alla fiacchezza dell'età s'aggiunge la lunghezza del cammino; *rotto dagli anni e dal cammino, stanco:* come v'intenerisce questo vecchio che passa così faticosamente le ultime, *le estreme giornate di sua vita!*

Eppure, c'è qui qualche cosa che ci rialza, che ci fa guardare questo vecchio con ammirazione, che ci fa dire: quanto è bello! Ne' suoi sforzi sentite la forza della volontà che comanda al corpo e gli dice: *col buon voler t'aita;* nella sua faccia animata leggete ardire e gioia della speranza di veder Cristo in terra, Cristo che, già pieno del pensiero d'una morte vicina, *spera di vedere in Cielo;* e giunge portato innanzi meno dal corpo che dal desiderio, *seguendo il desio.....* Come questo vecchierello è per il Petrarca un modello che egli con immaginazione concitata guarda e dipinge, così la sua emozione amorosa è poco più di concitamento dell'immaginazione. Laura

c'entra per cerimonia e vi sta a pigione: il vecchio pellegrino ne costituisce il fondo ».

La storia della letteratura. — Il De-Sanctis pubblicò una storia della letteratura. Non è qui il luogo di rilevarne i pregi e le manchevolezze. Basterà osservare che è informata al principio romantico: la letteratura italiana è specchio della civiltà e delle vicende del popolo italiano.

Opposizioni e dissensi. — Disse il Croce che il De-Sanctis espose le sue teorie troppo presto e troppo tardi: troppo presto, perchè le menti degl' Italiani non erano ancora mature per comprenderlo; troppo tardi, perchè il positivismo era già forte e la sua critica d'arte già abbastanza diffusa.

Il fatto sta che il sistema del De-Sanctis trovò fieri oppositori e non fu pienamente e interamente accettato da quelli che furono suoi discepoli o ammiratori. Delle opposizioni si dirà poi, qui gioverà accennare ai punti dottrinali discussi e accettati non senza riserve, dai suoi discepoli.

a) Bonaventura Zumbini e Francesco D'Ovidio non ammettono che il *contenuto in arte valga proprio nulla.*

A parità di perfezione artistica, l'opera che abbia contenuto migliore, va più apprezzata. Scrive lo Zumbini: « Il valore intrinseco dell'idea, spesso contribuisce grandemente alla perfezione dell'ideale; anzi ci è opera d'arte in cui questa perfezione risulta in parte da quel valore. Certo che, senza la trasformazione che avviene nella fantasia del poeta, la più alta delle idee, il più profondo degli affetti, in arte è niente; ma non è men certo che l'azione della fantasia riesce più feconda là dove la materia abbia un insito pregio, e consegue effetto maggiore che non avrebbe conseguito, dove essa avesse lavorato sopra elementi privi d' intrinseco valore..... La materia, che, non ancora opera d'arte, può toccare il cuor nostro, come desta l'ispirazione e cresce forza nel poeta, così, divenuta arte, fa di tanto più forte la commozione degli spettatori ».

E il D'Ovidio; « Che tra il colorire mirabilmente un di-

segno tutto proprio e il colorire mirabilmente un disegno altrui ci corra qualche cosa, sì che la prima cosa valga un po' più della seconda, questo, non c'è sofisma di critici che ce lo possa levar di capo! Inventar di pianta tutta la materia dell'opera propria, nessun poeta, per quanto grande, lo può. Ma chi, a parità di condizioni in tutto il resto, ne inventi di più, ha senza dubbio una maggior potenza..... »

b) Il D'Ovidio *limita il principio dell'indipendenza dell'arte dalla morale.* « Il giudizio, scrive, in un'opera d'arte deve essere esclusivamente estetico. Non deve confondere il pretto elemento estetico con altri elementi, ma non però deve rimanere indifferente o superbo verso questi altri. L'arte non vive fuori del mondo, ed è collegata a tutte le altre attività umane, a tutte le altre manifestazioni sociali della vita sociale; e nell'individuo la facoltà estetica non è una potenza del tutto a parte, ma è connessa con le altre facoltà dello spirito. E così la novella boccaccesca avrà pregi estetici fin che si vuole, ma di fronte alla *Divina Commedia* è cosa inferiore ».

c) Nè deve tacersi che il D'Ovidio trova manchevole la critica del De-Sanctis in ciò che riguarda la tecnica e l'espressione e che egli chiama « critica dello stile ». In questo gli preferisce il Bonghi.

Osservazioni. — Il De-Sanctis inaugurò la critica estetica che era stata poco più che presagita e intuita dal Vico. Come usavano i romantici, egli studia nell'opera d'arte il lato soggettivo, ma per i suoi principi estetico-filosofici vi si profonda tanto, da perdere di vista o quasi il lato oggettivo. È suo merito aver trionfalmente combattuto l'errore estetico dei romantici, di misurare la bellezza artistica d'un'opera dalla bontà intrinseca del suo contenuto. Così rese l'arte indipendente dalla scienza come i romantici l'avevano resa indipendente dalla retorica; e portò l'estetica sopra un terreno esclusivamente suo. Ecco il savio e giustissimo principio del De-Sanctis: l'arte ha principi propri, un fine proprio e deve essere giudicata non con principi presi a prestito dalla scienza.

Tentò un'altra innovazione. I romantici vedevano, nell'opera d'arte, l'azione combinata della fantasia, del sentimento e della ragione; ma non erano troppo d'accordo nel fissare a quale facoltà spettasse il compito migliore. Il De-Sanctis, invece, insegnò che l'opera d'arte è opera della fantasia, una facoltà di cui sono dotati soltanto gli artisti sovrani e nella quale ci ha la sua parte il sentimento e l'intelligenza. L'innovazione è più apparente che reale, perchè il De-Sanctis chiama fantasia ciò che si soleva chiamare genio, ed era come si sa, un felice connubio d'immaginazione, ricca di sentimento squisito e di pensiero profondo. Di nuovo c'era poco più del nome, che non parve troppo felice e non fu raccolto.

Peggiori accoglienze ebbero due altri principi estetici del De-Sanctis: *Il contenuto in arte non vale nulla e non vale di più l'espressione, perchè in arte la forma è tutto.*

Si videro, sopra, le opposizioni e le riserve del D'Ovidio e dello Zumbini, e vi fanno eco il Carducci e altri valenti critici. Questi principi sanno troppo d'idealismo e troppo sono difformi dalla realtà; tanto difformi, che nemmeno il De-Sanctis li rispettò, quando fece non il maestro di critica, ma il critico; perchè allora si occupa spesso del contenuto e dell'espressione dell'opera che esamina. Il che significa che la forza delle cose s'impose al De-Sanctis, e che il contenuto e l'espressione, cacciati dalla porta, rientrarono dalla finestra.

Ciononostante, il De-Sanctis occupa un posto insigne nella storia dell'estetica e della critica d'arte; e la sua salutare influenza fu sentita non solo dagli ammiratori, ma anche nel campo avverso.

Si è concordi, per altro, nel riconoscere in lui un più grande critico che un grande teorico. Non solo non lasciò un sistema compiuto di estetica, ma non seppe dare un saldo fondamento filosofico alle sue teorie; non seppe guardarsi dalle incoerenze, nè seppe trarre dai suoi principi tutte le sue conseguenze che ne scaturiscono. La sua genialità e acutezza di critico s'impongono; e spesso fanno piacere anche certi suoi giudizi che, a mente riposata, si trovano falsi.

b) La Scuola positivistica.

La filosofia positivistica, che spadroneggiò in Francia e in Italia a mezzo il secolo passato, si creò una critica un po' fatta a sua immagine e somiglianza. In Francia questa critica ebbe insigni cultori e maestri nel Sainte-Beuve, nel Taine e nel Brunetière, e in Italia ispirò il Carducci, il D'Ancona, il Bartoli e la numerosa e valente schiera dei loro discepoli.

Il fondamento della nuova critica in breve è questo: l'opera d'arte è frutto del temperamento del suo autore e dell'ambiente in cui egli visse.

E lo prendevano alla lettera i più rigidi positivisti, tanto che l'opera d'arte era necessariamente tale quale era portata dall'ambiente letterario e sociale, dal carattere morale e dal temperamento fisico dell'autore. I più, per altro, e più assennatamente, ammettevano che le varie azioni dell'ambiente e del temperamento fisico e del carattere morale potevano essere più o meno signoreggiate dalla libera volontà o dal capriccio dell'autore: osservazione, questa, tanto importante quanto ovvia, se è ovvio osservare a norma del buon senso, il quale a sua volta si fonda sull'esperienza, e riesce, perciò, schiettamente *positivo*.

Basti l'aver accennato a questi diversi indirizzi della scuola positivistica. In Italia, sotto l'influsso di questa filosofia e di altre cause, che qui non occorre ricordare, si vennero formando due scuole di critica letteraria: l'una si disse *storica*, l'altra *psicologica*.

Non sarà inutile recare per intero questo brano del Graf, perchè contiene come il programma della scuola.

« Chi dicesse che l'arte di ciascun'artista prende vita e movimento da tutta quanta la persona fisica e psichica che la crea; che quale è la complessione e l'indole di ciascuno, tale ancora si è l'arte; direbbe cosa senza alcun dubbio verissima, ma non direbbe forse, tutta la verità.

Gli è certo che l'artista, sia egli pittore, scultore, o architetto, o musico, o poeta, fa l'arte sua, non solamente co' propri sensi, co' propri nervi, col proprio sangue, con tutto se stesso; e che l'arte sua varia, talvolta dall'uno all'altro giorno, secondo che varia la composizione e l'equilibrio degli elementi e delle forze onde la instabile sua persona continuamente si forma e si sforma. Natura povera, arte povera; natura esuberante, arte esuberante. Studiando le tele di Raffaello, di Michelangelo, del Rembrandt, noi possiamo, sino a un certo segno, giungere a conoscere il temperamento e l'indole di Raffaello, di Michelangelo, del Rembrandt. Se di Dante non fosse giunta sino a noi ness'un'altra opera, nessuna notizia biografica, noi, leggendo la *Commedia*, potremmo intendere che maniera d'uomo egli fosse; anzi il poema ce lo può far conoscere meglio che non possa la biografia più accurata e più minuta. Vittore Hugo è tutto ne' suoi versi. Se un uomo potess'essere privo affatto di carattere e attendere a un'arte, l'arte di lui sarebbe affatto priva di carattere; onde gl'imitatori, che hanno poco carattere, producono arte senza suggello; mentre i genii, che son tutti carattere, producono arte originalissima, anche quando s'appropriano l'altrui. — Ciò che diciamo ambiente è potentissimo, premendo per così dire tutto all'intorno, a conformare l'arte; ciò nondimeno esso propriamente non preme e non opera se non mediatamente, attraverso l'organismo mentale e corporeo dell'artista. Ma non per questo si può dire che, conosciuto quel doppio organismo, sia pur conosciuta, in ogni sua qualità, l'arte che ne proviene; dacchè, per una parte, è impossibile in pratica, e nelle presenti condizioni del nostro sapere, fare il computo degl'innumerevoli eccitamenti e delle innumerevoli inibizioni che di continuo si producono nell'anima dell'artista; e, per un'altra, quelle idee che l'uomo riceve per virtù di ragione, essendo indipendenti, almeno entro certi limiti, dalla complessione e dall'indole, possono operare sull'arte in modo disforme dall'indole e dalla complessione, o anche in contrasto con esse. Che la terra gira intorno al sole e non il sole intorno alla terra è ve-

rità che può piacere agli uni e dispiacere agli altri, ma che, dimostrata, entra nello spirito, così dell'uomo sanguigno come del linfatico, così del robusto come del gracile, e che, entratavi, opera sì in conformità di quelle nature che l'hanno ricevuta, ma opera ancora in conformità di se stessa. Persuasosi, per via di ragionamento, della verità di certe dottrine, Gustavo Flaubert rinnegò i proprii gusti, e deliberatamente esercitò l'arte in contraddizione co' propri istinti e con le proprie inclinazioni ».

Critica Storica.

Nel trentennio che va dal 1860 al 1890, una dotta schiera di studiosi si occupò di pazienti ricerche letterarie.

Alcuni curarono edizioni critiche delle opere migliori della nostra letteratura. Doveva essere conosciuto, con tutta l'esattezza possibile, il fatto letterario che si voleva poi studiare; ed ecco i tentativi, e molti, se non tutti, ben riusciti, di darci le opere dei nostri grandi quali uscirono dalla penna dei loro autori. L'edizione critica delle opere minori di Dante e della *Divina Commedia*, a cui si sta ancora lavorando, è l'opera più difficile e grandiosa del genere.

Altri si dedicarono allo studio della biografia dei grandi letterati, e non solo dei grandi: si voleva conoscere la loro vita nei particolari più intimi e minuti, perchè in essi era forse il segreto delle origini e delle caratteristiche delle loro opere. Fu lodata la ricca e minutissima vita di T. Tasso scritta dal Solerti.

Altri si diede a rintracciare *le fonti*. Si voleva conoscere da quali opere avevano attinto materiali e ispirazioni gli autori che si prendevano a studiare. E si annetteva una grande importanza alla ricerca delle fonti: vi si vedeva una misura della originalità e della genialità di un autore. Sono famose le *Fonti dell'Orlando Furioso* di Pio Rajna.

E con passione si studiò pure lo svolgimento dei generi e dei componimenti letterari. È un fatto che, attraverso

i secoli, i vari componimenti subirono modificazioni e trasformazioni. Ora si vennero raccogliendo e se ne indagarono le cause, che si trovavano nelle mutazioni dell'ambiente e nello spirito innovatore di questo o di quel letterato. Il Carducci studiò lo *Svolgimento dell'ode*, per esempio, e da un gruppo di professori si scrisse la *Storia dei generi letterari*. E poichè si parlava volentieri di evoluzione, anzichè di svolgimento di generi e di componimenti letterari, con una metafora tolta dalla filosofia darviniana, se ne tolse pretesto per dimostrare l'assurdità delle ricerche. Ma, tutt'al più, si può dire che la metafora non era troppo felice, anzi falsa; perchè le trasformazioni sono un fatto e non fu tempo gettato il volerle spiegare.

Benemerenze della scuola storica. — Queste le occupazioni della scuola storica, e nessuno può negare che le dotte e pazienti fatiche siano state utilissime.

È suo merito, se oggi leggiamo i nostri poeti e prosatori nelle loro opere genuine; e se si corressero tante falsità che correvano sul conto loro. Poi si raccolsero tesori di notizie preziosissime per chi voglia fare della critica di ogni maniera. Le si fa carico d'aver falsato il concetto della vera critica letteraria, che non è nè può essere ridotta a ricerche di archivio. Ma l'appunto cade, se si osserva che i più, almeno, — se non tutti — avevano la modesta intenzione di preparare appena dei materiali per i critici futuri. Che si sia trasmodato in queste ricerche, può essere vero; ma ciò non dà diritto di misconoscere le reali benemerenze della così detta *critica storica*.

Critica psicologico-positivistica.

Non tutti i letterati di questo tempo esaurirono le loro attività nelle ricerche sopradette. Molti movevano da esse, per apprezzare e misurare il valore artistico delle opere letterarie, per fare cioè della critica.

Il Carducci volò sugli altri come aquila, e attorno a lui altri critici si levarono a belle altezze. Per non fare

troppi nomi, cito Arturo Graf e Guido Mazzoni. Ed ecco il loro pensiero estetico.

Concetto dell'arte. — Il Carducci non fece buon viso alla definizione del De-Sanctis. Per lui l'arte era *un certo disegno, un certo rilievo, un certo atteggiamento dato alle idee, che poi viene foggiato, ripulito e finito.*

Ed una volta, usando la definizione del De-Sanctis, la modificò così: *l'arte, per tre quarti almeno, è forma.* Insomma, per lui, nell'arte un posticino c'è anche per le idee.

« La materia e l'argomento, in arte, non ha valore per sè, ma l'acquista tutto dal valore dell'artista. Mettete in versi o in prosa quante volete novità storiche, filosofiche, estetiche, politiche, sociali; se non sapete disegnarle, rilevarle, atteggiarle in quel punto e in quella mossa che è quella e non altra; se non potete poi foggiarle, ripulirle, finirle, se dalle sentenze e dai teoremi non levate fantasmi; se dalla creta non cavate figure, pigliate pure le vostre novità, i vostri teoremi e la vostra creta, e restituiteli alla lavorazione dell'insegnamento, della polemica, dell'aratro: chè la sostanza non è nè arte, nè poesia ».

Fine dell'arte. — Si è all'unisono col De-Sanctis. Scrisse il Carducci: « Il poeta deve esprimere se stesso e i suoi convincimenti morali e artistici, più sicuro, più schietto e più risoluto che può: il resto non è affar suo ». Può cioè trattare argomenti utili o dilettevoli, ma l'utilità o il diletto non sono propriamente il fine dell'arte.

Il pensiero del Carducci è assai limpidamente espresso in queste sue strofe dell'ode « Congedo » (*in Rime Nuove*):

Picchia. E per la libertade
Ecco spade,
Ecco scudi di fortezza:

Ecco serti di vittoria
Per la gloria,
E diademi a la bellezza.
Picchia. Ed ecco istoriati
A i penati
Tabernacoli ed al rito:
Ecco tripodi ed altari,
Ecco rari
Fregi e vasi pe 'l convito.
Per sè il pover manuale
Fa uno strale
D'oro, e il lancia contro 'l sole:
Guarda come in alto ascenda
E risplenda,
Guarda e gode, e più non vuole.

Facoltà estetiche. — Tutte le facoltà umane, dall'intelligenza ai sensi esterni, hanno la loro parte nel formare l'opera d'arte.

Disse il Graf: « L'artista, sia egli pittore, scultore, musico o poeta, fa l'arte sua non solamente co' propri pensieri e co' propri sentimenti, ma ancora co' propri sensi, co' propri nervi, col proprio sangue, con tutto sè. Può tuttavia l'artista ribellarsi, fino a un certo segno, al suo temperamento e fare un'opera d'arte difforme da esso ».

L'arte e la tecnica. — All'espressione questa scuola dava un grande valore. Si può dire che è conservatrice, in fatto di tecnica, come e forse più dei romantici. Il Carducci, per esempio, crede alla diversità dei generi letterari, alla differenza della prosa dalla poesia, all'utilità dello studio della retorica, della grammatica e della lingua. Le norme, le leggi tecniche, che voleva rispettate, dovevano servire a dare quella facilità e sicurezza di espressione che è un grande pregio dell'opera letteraria.

A prova, cito questi pensieri del Carducci:
« Quella che i più credono e chiamano, troppo facil-

mente, *ispirazione* bisogna farla passare attraverso il travaglio delle fredde ricerche e tra il lavoro degli strumenti critici, a provare se ella dura ».

« Avvertire i difetti d'un'opera d'arte potrebbe soltanto chi ha l'uso e i segreti del mestiere ».

Riconosce perfino il valore della retorica, della buona, si intende; e faceva sua l'opinione del Sainte-Beuve: « In letteratura molto dipende dall'aver fatto un buon corso di retorica ».

E scrisse che tutta la sua poetica, era in queste parole: « Io mi propongo e mi proposi soltanto di esprimere, per uno sgravio di psicologia, con la maggiore sincerità ed efficacia possibile, certe fantasie e certe passioni che mi si muovono per lo spirito, e di rappresentarle proprio col colore e con l'attitudine del momento in cui le sento e le veggo io, e non coi colori o con le attitudini di ieri l'altro, o di domani, e non coi colori e le attitudini in cui altri possano vederne o sentirne consimili ».

La critica. — Scopo della critica era di spiegare il fenomeno o il fatto letterario, che poteva essere un poema o un sonetto o tutte le opere d'un letterato o d'una scuola letteraria. Chi ne sapeva dare la spiegazione più esauriente era miglior critico. E la spiegazione si riduceva a precisare qual parte ci avevano nell'opera d'arte l'ambiente e il temperamento e il genio dell'artista.

Al critico, quindi:

a) *S'imponeva una ricerca.* Egli doveva conoscere l'ambiente letterario in cui era vissuto l'autore, e poi l'ambiente sociale in cui si era sviluppato il suo carattere; nè doveva disinteressarsi del suo temperamento fisico.

Così il Carducci alla critica del *Giorno* del Parini premette uno studio sulla vita dell'abate brianzolo, sulle condizioni sociali della Lombardia nel Settecento; e poi sulle opere che avevano delle affinità o delle simiglianze col *Giorno* e che potevano o no essere tenute come fonti.

b) *Doveva osservare o fare un attento esame dell'opera.* E tutta l'opera doveva essere studiata: il contenuto, il

disegno, lo stile e la lingua. Questo esame doveva dar modo di scoprire ciò che di nuovo e di personale c'era nell'opera e di rilevare le tracce che il temperamento dell'artista e l'ambiente vi avevano lasciato.

Al Carducci l'esame del *Giorno* dà modo di rilevare la novità della satira pariniana, il suo profondo significato morale e tutte le note caratteristiche della sua arte.

c) Infine il critico *doveva dar prova della sua virtù critica del rappresentare*. Doveva far rivivere e far gustare agli altri le bellezze dell'opera esaminata.

E il Carducci lo sa fare da pari suo. Se, difatti, dopo aver letto la sua critica, si rilegge il *Giorno*, vi si scoprono bellezze dianzi non viste e lo si gusta assai di più.

Il Mazzoni ragiona così della critica positivistica:

« V'ha un'altra sorta di critica della quale non può farsi a meno, perchè necessario avviamento alla retta interpretazione ed alla ragionevole ammirazione dei capolavori. Un capolavoro non può essere inteso e pregiato interamente se non da chi sappia quando e come nacque, qual parte vi ebbe l'ingegno dell'autore e quale la efficacia dei tempi che abbisognarono per dirozzare la materia e di che strumenti l'artista, poi che gli altri la dirozzarono, si valse a lavorarla e darle forma vitale.....

« La *ricerca*, l'*osservazione*, l'*intuizione* sono pertanto i tre elementi necessari di ogni perfetto giudizio; e sono insieme i tre pericoli nei quali il giudice può incappare, o sviandosi dietro il documento, o vedendo ciò che non è, o per soverchia sottigliezza inventando modi e ragioni. Ma questi tre elementi a nulla varranno, se il critico, dopo averli contemperati insieme, non abbia egli medesimo *la virtù artistica del rappresentare...* »

Il gusto nella seconda metà dell'Ottocento. — Perchè le scuole estetiche diffondono intorno a sè un loro gusto particolare, in questi anni dovevano spuntare e crescere parecchi gusti, anche a non contare quelli che vennero im-

portati, come mode nuovissime, dai paesi vicini, e quelli ancora che sono una mescolanza, e quasi un ibridismo, di gusti di scuole diverse. Qui si accenna ai più diffusi.

Le melanconie romantiche cominciarono ad annoiare. Se ne accorsero i due ultimi più grandi poeti della scuola: il Prati, che, vecchio, si diede a classicheggiare; e l'Aleardi, che si doleva d'aver sbagliato strada. Al gusto romantico, che lentamente tramontava, successe il gusto neoclassico. Piacque un'arte dalla forma precisa, composta e signorile, e imbevuta, se non sempre, spesso di sentimenti e di pensieri classici e paganeggianti. Il Carducci è il caposcuola del neo-classicismo. Accanto ad esso spuntò abbastanza rigogliosa la scuola verista e poi, per opposizione, la scuola idealista.

Il verismo si proponeva, senza curarsi affatto di forma o di contenuto classico, di riprodurre la vita nella più cruda realtà, mentre l'idealismo si proponeva d'abbellire, e quasi idealizzare, la realtà della vita. Nel fatto, il verismo si buttò, con grande voluttà, a descrivere tutto ciò che nella vita c'è di brutto e di deforme; e ne căricava così le tinte, che il De-Sanctis lo chiamava un idealismo a rovescio. Tra le due scuole d'arte, forse, la differenza vera e reale sta tutta nelle diverse dottrine filosofiche a cui si informavano: il materialismo e lo spiritualismo. Il Verga ed il Fogazzaro ne sono i più illustri campioni.

Il D'Annunzio e i d'annunziani diffusero il gusto del *formalismo* o del *virtuosismo in arte*. Il programma è come riassunto in queste parole del d'Annunzio: « Io uso nell'esercizio dell'arte gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili, la metrica e l'incisione ».

Anche il Pascoli si potrebbe chiamare il virtuoso della semplicità. E virtuosi della forma, a modo loro, sono pure i futuristi.

Osservazioni. — La scuola positivistica è nutrita da una filosofia opposta a quelle del De-Sanctis e del romanticismo; era quindi da aspettarsi un'estetica che discordasse in tutto e per tutto dall'altre due. Avvenne invece che l'estetica positivistica si accorda, in certi punti, ora con l'una ora con l'altra scuola; e quei punti dottri-

nali, per il largo consenso ottenuto, passarono come conquiste del pensiero moderno. Non sarà inutile raccoglierle.

La scuola positivistica, come quella del De-Sanctis, insegna: *a*) L'arte non consiste nella preziosità del contenuto; ma nel modo con cui esso viene elaborato. *b*) La bontà e l'utilità d'un'opera d'arte non bastano a darle valore e bellezza artistica. *c*) Il diletto e l'utilità, propriamente, non sono il fine dell'arte; l'artista deve esprimere sè stesso. Queste idee, che al tempo dei romantici erano o negate o discusse o timidamente accolte, ora sono verità incontrastate.

I positivisti s'accordano invece coi romantici nel riconoscere all'espressione il suo valore nell'opera d'arte. Il Carducci in proposito parla come il Manzoni. Poi la critica positivistica s'indugia volentieri sopra una frase, sopra un'inversione di parole o sopra un vocabolo, per strapparne sfumature di pensieri e di sentimenti. E così fanno pure alcuni della scuola del De-Sanctis, lo Zumbini, il Torraca, il D'Ovidio, il quale per giunta fa carico al De-Sanctis di non aver tenuto nel debito conto la critica stilistica. Contro questo largo ed operoso consenso sta quasi solo il De-Sanctis con la sua tesi: l'espressione in arte non è nulla, perchè la forma è tutto.

Ancora: i critici positivisti si uniscono ad alcuni discepoli del De-Sanctis nell'ammettere che nell'opera d'arte conta qualche cosa anche il contenuto. La frase del Carducci: « l'arte per tre quarti è forma », riassume il pensiero di moltissimi studiosi d'arte, che trovano poco conforme a verità il rigido esclusivismo del De-Sanctis. Onde, se non si può dire pacifico tra i letterati che l'espressione e il contenuto abbiano qualche valore in arte, è un fatto indubitato che l'opinione del De-Sanctis fu aspramente combattuta e dai più abbandonata. Così almeno andavano le cose sullo scorcio del secolo passato.

La scuola positivistica compie il concetto che si aveva del genio o dell'attività estetica produttrice.

Per il De-Sanctis si concentrava nella fantasia; e per

i romantici risiedeva sparsamente nella fantasia, nel sentimento e nell'intelligenza; ora i positivisti trovano germi d'attività estetica anche nel temperamento fisico dell'artista. L'artista — è il loro motto — fa l'opera sua con tutto se stesso. E c'è del vero in questo allargamento dell'attività artistica. Siccome non si mette in dubbio che i nostri sensi e il nostro fisico agiscano sulle operazioni più intime dell'animo nostro; così non si può dubitare che agiscano indirettamente anche sull'arte. L'errore di alcuni critici positivisti sta nell'averne esagerata l'azione, a scapito delle facoltà che, più direttamente e più efficacemente, concorrono alla produzione dell'opera d'arte. Anche questo principio, inteso con molto riserbo, è una bella conquista dell'estetica moderna.

Sul sistema poi di critica, trovato e usato dalla scuola positivistica, si può osservare: se si lasciano da parte le ricerche storiche e letterarie, che i positivisti esigevano e che il De-Sanctis lodava ma trascurava, nelle due criti che c'è uno stesso procedimento. L'una e l'altra scompone dapprima l'opera d'arte nei suoi elementi e poi la ricostruisce. C'è tuttavia una profonda diversità. Il De-Sanctis scomponeva per vedere più chiaramente l'azione creatrice della fantasia; e i positivisti scomponevano e frugavano tra gli elementi scomposti, per separare ciò che è frutto dell'ambiente letterario, intellettuale e sociale da ciò che è frutto dell'attività estetica dell'artista. Anche la ricostruzione è animata da spiriti diversi: il De-Sanctis compie la parola di cui il poeta, come un'eco armoniosa, non ripetè che poche sillabe. E i positivisti si rendono conto di ciò che hanno scoperto col loro paziente esame.

Per queste divergenze, i desanctissiani rimproverano ai positivisti che essi spiegano, ma non valutano o non apprezzano esteticamente l'opera; e perciò non sono critici, perchè la critica sta in un giudizio filosofico e il critico è *philosophus additus artifici*. Ai quali appunti i positivisti rispondono che la spiegazione dell'opera d'arte, che essi danno, è un vero giudizio critico, anzi, l'unico giudizio veramente critico; onde essi sono dav-

vero *philosophi additi artifici*. E fanno colpa ai critici desanctissiani di scambiare i giudizi filosofici con le loro impressioni, con le loro fantasie, con i loro gusti, tutte cose affatto soggettive. E sono note le sdegnose parole del Carducci: « i critici estetici sono capaci di tutto ».

Ma in fondo a questo dissenso sta il diverso concetto che le due scuole hanno dell'arte e che va poi a finire nelle diversità dei loro sistemi filosofici.

LA NUOVA SCUOLA ESTETICA.

Sommario. — Una premessa. - Concetto dell'arte. - Il sentimento e l'idea nell'*intuizione*. - La formazione dell'opera d'arte. - Conclusioni. - La critica. - Gli altri sistemi di critica. - Le opposizioni. - Osservazioni.

Sulla fine del secolo, tornò in onore l'idealismo in filosofia e diede i suoi frutti anche nel campo dell'estetica: qui da noi, il filosofo idealista Benedetto Croce formulò e ragionò un compiuto sistema di estetica. Lo espose nelle opere: *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* e nel *Breviario di estetica;* e nella *Critica* difese e fece applicazioni pratiche delle sue teorie, specialmente alla letteratura dell'ultimo secolo.

Una premessa. — La base dell'estetica crociana sta in questo suo principio di psicologia: la conoscenza ha due forme: è o conoscenza logica o conoscenza intuitiva; quella ci dà le idee; questa, le intuizioni. In molte intuizioni si possono trovare mescolati dei concetti o delle idee, ma in altre non v'è traccia di simile miscuglio. Così, per esempio, l'impressione d'un chiaro di luna o d'un motivo musicale sono fatti intuitivi, senza ombra di riferimenti intellettuali.

Concetto dell'arte. — L'arte è *intuizione*, ma intuire è niente di più e niente di meno che esprimere, e quindi si può anche dire: l'arte è *espressione.*

Per chiarire questi due principii si sappia che l'intuizione del Croce è, su per giù, quello che per il De-Sanctis era la forma. La somiglianza risulterà chiarissima da quello che si dirà poi.

L'altro principio che intuire è esprimere, dal Croce

viene dimostrato o spiegato così: « Si ode spesso taluni asserire d'avere in mente molti e importanti pensieri, ma di non riuscire ad esprimerli. In verità, se li avessero davvero, li avrebbero coniati in tante belle parole sonanti, e perciò espressi. Se, nell'atto d'esprimerli, quei pensieri sembrano dileguarsi o si riducono scarsi e poveri, gli è che o non esistevano o erano soltanto scarsi e poveri.

« Egualmente si crede che noi tutti, uomini ordinari, intuiamo o immaginiamo paesi, figure, scene, come i pittori, e corpi come gli scultori; salvo che pittori e scultori sanno dipingere e scolpire quelle immagini, e noi le portiamo dentro il nostro animo inespressi.

» Una Madonna di Raffaello, si crede, avrebbe potuto immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica di averla fissata sulla tela. Niente di più falso. Il mondo che intuiamo ordinariamente è poca cosa, e consiste in piccole espressioni; le quali si fanno via via maggiori e piú ampie con la crescente concentrazione spirituale in alcuni particolari momenti... »

E nel *Breviario* chiama ingenuità il credere a quei pittori o musicisti impotenti che hanno la testa sempre piena di motivi e di creazioni pittoriche e musicali e solamente non riescono a tradurle in forma esterna, perchè la loro tecnica non è abbastanza sviluppata.

Occorre appena ricordare che anche il Vico la pensava non diversamente.

Il sentimento e l'idea nell'intuizione. — Si conoscerà meglio l'intima natura dell'*intuizione*, avvertendo che il Croce vi distingue del sentimento e delle idee.

Il sentimento è il principio vitale dell'intuizione; e senza di esso non si ha intuizione, ma un ammasso caotico d'immagini. Ed anche l'idea c'è nell'intuizione, ma vi è stemperata e sciolta come un pezzetto di zucchero nell'acqua. Appare così chiarissima l'affinità tra l'intuizione del Croce e la forma del De-Sanctis. Non disse il De-Sanctis che « la fantasia creava immagini penetrate e segnate di sentimenti, e le idee vi stavano come mescolate e fuse insieme? ».

Questi concetti sono dal Croce spiegati in questi due passi dell'*Estetica*.

« Nelle opere veramente artistiche c'è un sentimento gagliardo che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima. Tali segnatamente le opere dell'arte ellenica, e tali quelle dell'arte e della poesia italiana; la trascendenza medioevale si fissa nel bronzo della terzina dantesca; la malinconia e il soave fantasticare, nella trasparenza dei sonetti e delle canzoni del Petrarca; la saggia esperienza della vita e la celia verso le fole del passato, nella limpida ottava dell'Ariosto; l'eroismo e il pensiero della morte, nei perfetti endecasillabi sciolti del Foscolo; l'infinità del tutto, nei sobrii e austeri canti di Giacomo Leopardi... »

« L'idea si scioglie nella rappresentazione come un pezzetto di zucchero sciolto in un bicchier d'acqua, che sta ed opera in ogni molecola d'acqua, ma non si ritrova più come pezzetto di zucchero. Senonchè l'idea che è scomparsa, l'idea che si è fatta tutta rappresentazione, l'idea che non si riesce più a cogliere come idea, salvo ad estrarla, come lo zucchero dall'acqua zuccherata, non è più idea; ed è soltanto il segno del non ancora rinvenuto principio di unità dell'immaginazione artistica... ».

La formazione dell' opera d' arte. — In base a questi principii l'opera d'arte si forma in modo affatto nuovo.

Scrive il Croce: « Chi concepisce una tragedia mette in un gran crogiuolo una gran quantità, per così dire, d'impressioni; le impressioni stesse, altre volte concepite, vengono fuse insieme con le nuove in un'unica massa, allo stesso modo che in una fornace di fusione si possono gettare pezzi informi di bronzo e statuette elettissime. Perchè si abbia la nuova statua, le statuette elettissime debbono fondersi al modo stesso dei pezzi informi. Le vecchie espressioni debbono ridiscendere a impressioni, per poter essere sintetizzate con le altre in una nuova unica espressione ».

Conclusioni. — Da questi concetti essenziali dell'arte il Croce deduce, logicamente, queste conclusioni:

a) *Tra contenuto e forma non si danno distinzioni.* — Niente è tanto comune quanto l'udire che un dramma è bello di forma, ma sbagliato « nel contenuto »; che una poesia è nobilissima « nel concetto », ma « svolta in brutti versi »; che un pittore sarebbe più grande, se non sciupasse la sua forza di disegnatore e di colorista intorno ad « argomenti piccoli e indegni » e ne scegliesse in cambio altri, di carattere storico, patriottico e sociologico.

Ed è un errore. Nè il contenuto nè la forma sono pregi separatamente artistici; artistica è soltanto la loro relazione cioè la loro unità.

b) *Non si danno distinzioni tra arte e tecnica.* — È assurdo dire che un poeta, un pittore è grande, ma lascia a desiderare per la tecnica; come è assurdo parlare di tecnica nuova e di vecchia. Se l'arte è l'espressione, la tecnica è compenetrata con essa.

La tecnica si può ammettere solo a patto che per la pittura si riduca a scegliere colori ben preparati, e per l'arte dello scrivere a correggere bene le bozze di stampa.

c) *Cade pure la distinzione dei generi letterari.* — Non si può parlare nè di epica nè di drammatica: « Sono scolastiche divisioni dell'indivisibile; l'arte è sempre lirica cioè epica e drammatica del sentimento.

d) *Cade la teoria dell'ornato*, che fu l'anima della retorica e che anche il Manzoni e il Bonghi mortificarono, ma lasciarono ancora viva. Non si danno espressioni o parole ornate e parole nude, per questo semplicissimo ragionamento:

« Un'espressione propria, se propria, è anche bella, non essendo altro la bellezza che la determinazione dell'immagine e perciò dell'espressione; e se, chiamandola nuda, si vuol avvertire che manca in essa qualcosa che dovrebbe esserci, in questo caso è impropria e deficiente ossia non è o non è ancora espressione. Per converso, un'espressione ornata, se è espressiva in ogni parte, non può dirsi ornata, ma nuda quanto l'altra e, quanto l'altra, propria; se contiene elementi inespressivi, aggiunti,

estrinseci, non è bella ma brutta, ossia non è o non è ancora espressione; per essere tale deve purificarsi degli elementi estranei, come l'altra accrescersi degli elementi manchevoli. Così è ferita a morte la retorica, che non " dà altro che concetti inesatti e che si deve studiare per combatterla „.

e) Nè miglior fortuna è riservata alla grammatica: anch'essa, come la retorica, « è un arbitrario schematismo dannoso ». Il linguaggio è perpetua creazione. « Ciascuno parla e deve parlare, secondo gli echi che le cose destano nella sua psiche... La fantasia crea l'immagine e l'espressione ».

f) Nè la storia letteraria può stare allegra. — L'arte è un fatto individuale isolato e che non si collega come causa ed effetto ad altri fatti. Quindi si possono avere, tutt'al più, saggi staccati di storia letteraria.

La critica. — Il critico riproduce l'opera d'arte. Questo avviene perchè l'attività estetica si esplica in due forme: o è genio e produce l'opera d'arte; o è gusto e la riproduce. Le due attività sono sostanzialmente identiche.

Il critico poi opera così:

1) *Deve interrogare direttamente l'opera e raccoglierne la viva impressione.* Giovano a questo scopo le ricerche storiche e filologiche; e sono anzi indispensabili. Esse trasportano il critico nelle condizioni di spirito dell'autore e nell'atto che formava la sua opera. Queste ricerche sono preparazioni alla critica, ma non critica.

2) *Deve esaminare e separare ciò che è schietto prodotto d'arte e ciò che vi è di non veramente artistico.* Deve cioè sceverare le intuizioni avvivate dal sentimento e in cui le idee sono come disciolte, che sono le vere, dalle intuizioni non riuscite per deficienze artistiche. Tali sono, per esempio « le violenze che l'autore fa alla sua visione per intenti sovrapposti, le oscurità e i vuoti che lascia sussistere per ignavia, le gonfiature e le fiorettature che introduce per far colpo, i segni di pregiudizi di scuola ».

3) *Deve far seguire il giudizio critico, che consiste nell'esporre semplicemente come sono andate le cose;* ossia deve dare un semplice e fedele ragguaglio dell'opera. Solo

così il critico è quello che dev'essere, *philosophus additus artifici*. Perchè la critica artistica non può nè dev'essere altro che un giudizio, per il quale si stabilisce ciò che di artistico e di non artistico ci sia nell'opera d'arte.

Ad esempio, il canto di Pier della Vigna viene commentato così dal Croce:

« Succedono altri rifacimenti di antichi miti, altri ricordi virgiliani, le Arpie e le piante che chiudono anime umane nella triste selva tutta sterpi e spine, la quale anch'essa ricorda paesaggi d'Italia, i luoghi foschi che si vedono fra Cecina e Corneto. E qui s'apre l'elegia della fedeltà, della fedeltà calunniata e condotta al disonore e alla disperata morte: Pier della Vigna. Nessuna parola il suicida cancelliere di Federico di Svevia pronuncia contro l'Imperatore, che si mostrò a lui spietato, ma che sempre rimane per lui " il suo signor che fu d'onor sì degno „: la fedeltà è serbata anche nell'ingiusta condanna, anche nella morte, anche nell'oltre tomba. La voce dell'anima offesa è soltanto contro il mondo, contro la corte, contro gl'invidi, che circuiscono e insidiano e trascinano alla rovina l'uomo valente e onorato. In questa protesta ed accusa, in questo sdegno, l'elegia procede, per altro, in modo moderato e adorno, quasi in istile diplomatico, come più volte è stato notato dai critici, conforme alla decorosa persona del cancelliere svevo e, si direbbe, allo stile delle sue antiche epistole.

» Ed ora quello che aveva scarso rilievo nei canti precedenti, la rappresentazione dei tormenti e dei tormentati e le scene e i paesaggi di un'orrida natura, prende parte sempre maggiore. La selva delle Arpie germina dalle anime dei suicidi, che colà cascano e s'inseriscono nel terreno e crescono in piante; e questa selva è come messa in moto e azione per mezzo delle altre anime che fuggono tra essa e si afferrano agli alberi e li torcono e spezzano, inseguite da cagne che le raggiungono, le addentano e le fanno a brani.

» Pure il poeta non si lascia tutto prendere da tali spettacoli: una di quelle anime, così straziata, dopo il pianto

e gli ohimè, trova l'agio di mitologizzare la vita e le incessanti lotte e guerre di Firenze, raccogliendola intorno alla mutila statua di Marte, l'antico patrono che si vedeva sul Ponte Vecchio ».

Gli altri sistemi di critica. — Prima, scrive il Croce, il critico era tutt'altro che un filosofo dell'arte! Ora era un *artifex additus artifici,* quando riproduceva in altre parole e in altra forma l'opera dell'artista. E faceva delle traduzioni, delle parafrasi, delle variazioni sull'opera d'arte che prendeva a criticare, cose perfettamente inutili.

Altre volte, il critico si confondeva con « un colto Cicerone o con un paziente maestro di scuola » che spiegava l'opera d'arte. Il che era cosa utile e talvolta necessaria; ma non era critica: ben più alto è il suo compito!

Anticamente poi il critico faceva la parte d' « un burbero pedagogo » che dava ordini capricciosi agli artisti o « del giudice arcigno e severo » che prescriveva ciò che si doveva stimare bello e buono o brutto e cattivo. Sotto le scherzevoli immagini è facile ravvisare le diverse maniere di critica che nei tempi andati furono più o meno in onore.

Le opposizioni. — Il Croce ebbe ed ha seguaci dotti e fervorosi; ma non gli mancarono nè gli mancano oppositori non meno dotti e tenaci.

E anzitutto ben poco possono accettare delle teorie estetiche del Croce quelli che non seguono la sua filosofia idealistica. Onde Alfredo Galletti, in una recensione di *Saggi critici* del Croce, ricordò argutamente ciò che del *Corano* ebbe a dire un famoso sceicco: « Per il credente tutta la sapienza è nel libro sacro, e chi la cerca in altri libri fuori del *Corano* è un infedele ». Proprio così: o si ammette la filosofia crociana, e la sua estetica è una sequela di conseguenze che ne scaturiscono limpidissimamente; o non la si ammette, e tutto si oscura e s'ingarbuglia.

Ma lasciando questo: i punti estetici più controversi sono quelli stessi che sollevarono tante discussioni, quando il De-Sanctis li annunziò con le esitazioni e incertezze che vedemmo. Anzitutto, non si ammette che il contenuto conti proprio nulla nell'opera d'arte. Agli argomenti del D'Ovidio e dello Zumbini, che sopra si recarono, non si seppe dare una risposta trionfante; e anche l'esempio del pezzetto di zucchero che si suol addurre per ispiegare come l'idea si disciolga nell'immagine, conferma nella convinzione che il contenuto vale pure qualche cosa. Perchè come nell'acqua dove è stato sciolto il pezzetto di zucchero se ne sente la diversa qualità e quantità, così nell'opera d'arte si sente la diversità del contenuto e dell'idea. Insomma, da molti, si trova più giusto pensare che l'arte sia forma o intuizione solo per tre quarti.

Assai più recise e forti sono le opposizioni all'identificazione che il Croce fa dell'intuizione coll'espressione. Non si riesce a capire come l'intuire sia niente di più nè niente di meno che esprimere. L'intuizione è un fatto puramente interno; l'espressione è un fatto che si inizia nell'interno dell'anima, ma che si compie venendo a contatto e vincendo spesso le difficoltà della parola, che è la materia che spesso è sorda a rispondere all'intenzione dell'arte. Scrisse in proposito il Cesareo: « Si può sortire da natura la fantasia più potente e più ricca, ma non la sicurezza del disegno, la pratica de' colori, la varietà del linguaggio, il rapporto dei suoni. E a comunicare il proprio fantasma, occorre per l'appunto il disegno, come ai pittori e agli scultori; il linguaggio come ai poeti, la modulazione come ai musicisti. Raffaello sarebbe stato forse un gran pittore anche senza le mani; soltanto noi non potremmo giudicare i suoi quadri. Sta bene che un vero artista comincia ad esercitare la sua fantasia fin dal primo istante che egli prende a imparare la tecnica, e che un disegno puerile di Leonardo sarà differente da quello d'un infelice sgobbone d'accademia; ma anche Leonardo non avrebbe dipinto mai la *Cena*, se non si fosse sveltito la mano nel disegno, e l'occhio nella combinazione, la graduazione e il contrasto dei colori e dell'ombre. E il Meli e il Belli, che

scrivevano così bene in dialetto, furono mediocri poeti in lingua italiana, appunto per la scarsa pratica del nuovo mezzo espressivo. E neanco il Bellini avrebbe mai potuto eseguire dieci note sul flauto, mentre non apprese a toccare quello strumento.

« La tecnica, dunque, non è necessaria all'arte nel concetto puro dell'arte, ma le è indispensabile nella sua realtà effettiva, che è poi la sola a traverso cui noi ci affisiamo nell'arte, l'arte che si realizza nella natura ».

Infine, si guardano con sospetto e con diffidenza le teorie del Croce, perchè l'applicazione pratica fatta dall'autore stesso diede risultati non troppo felici.

L'escludere, con tanta risolutezza, l'idea dall'opera d'arte, condusse il Croce a conseguenze che lasciano perplessi. Così egli asserisce, per esempio, che « Il Comune rustico » del Carducci vale più dell' « Alle fonti del Clitumno »; e il « Sabato del villaggio » vale più della « Canzone alla Ginestra »; e sostiene ancora che nella « Divina Commedia » di poetico non c'è che un bel mazzo di liriche.

E poi si nota che il Croce, ne' suoi *Saggi critici*, si occupa del contenuto delle opere che viene esaminando, e rileva le fiorettature, le reminiscenze di scuola, le intonazioni false, i metri che non rispondono agli argomenti e mille altre cose che, una volta, si chiamavano difetti o vizi di tecnica. E come già per il De-Sanctis, si pensa se non sia la forza delle cose e la realtà che la vince sui sillogismi, o se non siano il contenuto e l'espressione, troppo misconosciuti, che si vendichino!

Anche sulle conseguenze che il Croce dedusse dai suoi principi, con tanto vigore di logica, si fanno riserve e appunti:

a) Disse il Croce che *l'arte è lirica e null'altro che lirica;* e quindi non si deve parlare più nè di epica nè di drammatica nè degli altri generi letterari.

E si osservò che da tempo si sa e si ammette che l'arte è soggettiva e che più è forte l'impronta personale o soggettiva, e l'opera artisticamente è più pregevole. In questo

senso si può accettare che l'arte è lirica, se piace farne un sinonimo di soggettiva.

Ma resta a provare che questo soggettivismo distrugge quell'*altre caratteristiche reali*, quell'altre note *oggettive* per le quali l'epica, la drammatica e la lirica, intesa nel vecchio senso, si differenziano fra loro. E come avviene che il Croce qualche volta fa uso dei vecchi e abborriti nomi?

b) Il Croce distrusse la teoria dell'ornato, mostrando che non si danno differenze tra le parole traslate e quelle non traslate, e così ferì a morte la retorica. L'argomento, un po' troppo spiccio, è stato riferito sopra con le parole del Croce, per non scemargli valore.

Ma contro quell'argomento si osservò che, tutt'al più, dimostra che furono poco accorti i vecchi maestri di retorica a distinguere nel patrimonio della lingua le *parole proprie* e *quelle traslate*. Se le avessero chiamate con un nome più felice o, anche solamente, *parole traslate e non traslate*, il sillogismo del Croce non avrebbe neppur sfiorato la distinzione che vanta secoli di vita e che mette le sue radici in un fatto innegabile. Ed è questo: si dànno parole in cui predomina l'elemento logico, come nelle parole non traslate — ossia quelle che infelicemente e impropriamente si dissero *proprie*, — e se ne dànno invece altre in cui abbondano gli elementi fantastici e sentimentali, e sono le parole traslate.

Qui ha la sua base naturale la retorica, che fu quello che fu, ed ebbe i torti che ebbe, ma non per colpa di questo suo saldissimo fondamento. E per questo i romantici sfrondarono spietatamente nell'albero troppo frondoso, ma rispettarono le sue parti vive e vitali; per questo il Carducci si levò alla sua difesa, non una volta sola, ed il Cesareo sostiene che la retorica ha « la sua ragione d'essere e la sua utilità ».

c) Così non si accetta che la grammatica sia uno « schematismo dannoso », e solo con molte riserve si ammette che ognuno di noi, quando parla o scrive, « crei la lingua ». Nè si crede che la storia della letteratura e delle arti sia impossibile a farsi. Ma ciò che lascia più scettici è il disprezzo, anzi la negazione della tecnica; e

lo scetticismo nasce dal fatto che gli artisti d'ogni tempo credettero alla tecnica, anzi ne provarono le noie e le asprezze.

Osservazioni. — Il Croce loda e venera, come suoi maestri, il De-Sanctis e il Vico. Da questo derivò i principii estetici, i germi che, fecondati dalla sua coltura e dal suo ingegno filosofico, si svolsero in un sistema compiuto. Dal De-Sanctis, forse, nulla derivò, quantunque fra i due sistemi ci siano tanti punti di affinità, se non piena simiglianza. L'*intuizione* del Croce, per esempio, è su per giù la *forma* del De-Sanctis; anche il principio: « la forma in arte è tutto » equivale all'altro del Croce: « l'intuizione è l'espressione; e i procedimenti critici sostanzialmente si assomigliano ». Il De-Sanctis, infatti, quando fa della critica, cerca se la forma è avvivata dal sentimento; e il Croce cerca se nelle intuizioni c'è il loro principio vitale, che è il sentimento. Le differenze dipendono quasi tutte dalla tempra più filosofica del Croce che lo fa un maestro di estetica assai migliore che non il De-Sanctis. Egli costruì un sistema compiuto, ne ragionò più dottamente i principii, ne legò le parti così logicamente, che non vi sono incoerenze; e va diritto alle conseguenze estreme, senza indietreggiare innanzi a quelle che dovevano sembrare, e sembrarono, stranamente distruggitrici.

Il Croce fu più fortunato del De-Sanctis: trovò tempi più propizi e animi più preparati. Quando nei primi anni del secolo, comparvero le sue teorie, si destò un vespaio di critiche; il Croce le seppe vigorosamente fronteggiare nel suo periodico *La critica;* e gli oppositori, se non si convertirono, tacquero, e crebbero i seguaci e gli ammiratori. Se si crede al Tonelli, e gli si può credere, nel dopo guerra gli entusiasmi crociani sbollirono e l'opposizione si rafforzò. Sono troppo radicalmente innovatrici le teorie del Croce e spezzano una tradizione troppo lunga e non ingloriosa, perchè possano così presto trionfare!

Intanto sul loro valore intrinseco si dànno ancora giudizi contradittorii: da alcuni si crede che il Croce, finalmente, dopo tanti secoli, abbia risolto l'arduo problema dell'arte, rendendola indipendente e libera dalla scienza, dalla retorica e dalla grammatica. E da altri si sostiene che l'arte, così purificata e liberata, è un'astrazione filosofica e nulla più; perchè nella realtà l'arte non è nè così pura nè così libera. Questi giudizi non sono nè i più rosei nè i più neri: quindi è inutile, qui, discuterli tra tanta disparità di opinioni: sarà più utile notare la piega che il pensiero estetico prende colle teorie crociane. Il De-Sanctis, come si vide, aveva trascurato troppo nell'opera d'arte gli elementi oggettivi; il Carducci e la scuola positivistica, quasi per reazione, si studiarono di metterli in pieno valore, senza disconoscere il valore degli elementi soggettivi; ora il Croce distrugge senz'altro ogni elemento oggettivo e anche i soggettivi li fonde, così quasi da smarrirsi, nell'*intuizione*, che in arte è tutto. Quale si sia intrinsecamente il valore delle teorie crociane, è indubitato che sulla via del soggettivismo più oltre non si può andare.

Conclusione.

Se si dà uno sguardo complessivo alle vicende del pensiero estetico in Italia, vi si nota un continuo progresso verso ciò che di soggettivo c'è nell'arte. Per qualche secolo, l'azione delle facoltà umane sull'opera d'arte è quasi appena avvertita e studiata; poi assume un valore sempre più grande, e finisce con l'esser tutto in arte. E in tutti i problemi in cui praticamente si spezza il complesso problema estetico, si scorge questo procedimento, lentissimo prima e poi quasi vertiginoso. Basta confrontare il concetto diverso che nei vari secoli si ebbe dell'arte e del suo fine, della critica e della storia dell'arte, e poi della retorica, della grammatica e della lingua.

A grandi tratti lo si può riassumere così. In un primo periodo, nell'opera d'arte si distinguono nettamente il contenuto, che ne è come l'anima, e la forma esterna, che ne è la veste; al contenuto e alla forma corrispondono due distinti momenti nella formazione dell'opera: la concezione e l'esecuzione. A guidare l'artista poi nelle diverse operazioni stanno le opere classiche, modelli insuperabili di bellezza e un copioso e minutissimo sistema di leggi e di norme, la retorica; onde l'opera è meglio riuscita se vi si svolgono idee nuove e profonde, e se, per mezzo d'un'osservanza rispettosa della retorica, imita, più o meno da vicino, qualche modello classico.

Con tanti impacci di modelli e di regole, le facoltà estetiche non potevano avere troppa libertà; l'arte era soprattutto abilità tecnica; e così avvenne che, teoricamente, gli elementi oggettivi dell'opera d'arte valevano più dei soggettivi, li sopraffacevano e quasi soffocavano. Dissi teoricamente, perchè nella pratica le cose andavano affatto diversamente: le opere più apprezzate furono quelle che portavano tracce più profonde di soggettivismo.

Così la si pensò nei lunghi periodi dell'umanesimo e del classicismo; il progresso del pensiero estetico verso il soggettivismo fu lentissimo e si manifestò, più che altro, in varie e confuse aspirazioni e in tentativi irriusciti di ribellione.

A mezzo il settecento comincia un periodo nuovo. Nell'arte si distinguono ancora il contenuto e la forma esterna e i due momenti della concezione e dell'esecuzione, e si rispettano e si osservano ancora le leggi della retorica e della grammatica, quelle almeno che hanno fondamento in una intrinseca ragionevolezza.

Ma quanto sono mutate le cose! La bellezza d'un'opera d'arte, ora, è misurata dall'impronta più profonda che vi ha lasciato l'artista. Si apprezzano ancora le idee geniali che le informano; ma non sono arte, se non sono lavorate e mutate in fantasmi; e la forma esterna o l'espressione è bella, se riproduce fedelmente ciò che l'artista vagheg-

giava nel suo pensiero. La retorica non spadroneggia più, ma è ridotta a un mezzo, a un espediente che aiuta l'artista a esprimere con facilità e con sicurezza le sue fantasie.

Così la concezione e l'esecuzione dell'opera d'arte sono pervase e signoreggiate dalle facoltà dell'artista; e i loro rapporti si fanno più stretti e più intimi, ma restano due operazioni distinte. È il soggettivismo che ha vinto e soggiogato l'oggettivismo; ma non lo ha distrutto. E sono le conquiste del pensiero estetico dovute un po' ai critici romantici, un po' ai positivisti ed anche ai non fedelissimi seguaci del De-Sanctis.

Da poco più d'un ventennio si è aperto un nuovo periodo. Rimessesi a nuovo le idee del Vico e del De-Sanctis, in arte, non si deve parlare più nè di contenuto nè di espressione o di forma esterna, nè di concezione, nè di esecuzione, e molto meno di retorica, di grammatica e di lingua, anche se si prendano come espedienti di tecnica. L'espressione fiorisce spontaneamente con l'intuizione, ed ogni elemento oggettivo nell'opera d'arte scompare; e anche l'idea e ogni contenuto logico deve scomparire o deve sciogliersi nell'intuizione. L'arte è intuizione; e l'intuizione è tutto. È il trionfo compiuto del soggettivismo.

INDICE

Introduzione	*Pag.*	5
Nel periodo preumanistico	»	7
Nel periodo dell'Umanesimo	»	12
Nel periodo del classicismo	»	18
a) Nella seconda metà del Cinquecento . .	»	18
b) Nel Seicento	»	24
c) Nell'Arcadia	»	27
Nel periodo del rinnovamento	»	29
Nel periodo del romanticismo	»	36
Nella seconda metà dell'Ottocento	»	49
a) La Scuola estetica	»	49
b) La Scuola positivistica	»	61
La nuova Scuola estetica	»	73
Conclusione	»	84

"Poetiche" del '500
Girolamo Vida "Ars Poetica"
Fracastoro "Naugerius"
Trissino "Sei Divisioni della Poetica"
G.B. Giraldi C. "Discorso intorno al comporre dei romanzi"
Bruno "Degli Eroici furori" (v. Galletti 266)
Scaligero (1484-1558) "Poetica" (1561) (v. Enc. It. voce S.)
Campanella [v. Croce, Brev. 110]
Minturno (+1574) "Arte Poetica"
Castelvetro
e altri, di cui v. in Torraca, II 383 e segg.

nel '600: card. Sforza Pallavicino "Dello Stile"
Benedetto Menzini "La Poetica"

nel '700: Gravina "Della Ragion Poetica" "Della Tragedia"
Muratori "Della Perfetta Poesia" "Tratt. sulla fantasia"
Bettinelli "Saggio sull'Entusiasmo"
Zanotti "Ragionamenti sull'Arte Poetica"
Becelli "Novella Poesia"
Crescimbeni (v. Torraca III, 163, nota)

Boileau, Pope, Gottsched [Luzan. spagn.]
Lessing Herder Klopstock

BIBLIOTECA CIVICA
N° 121258
VARESE
22 GIU. 1982

sulla storia della teoria delle unità drammatiche, v. Rebora, 55 nota 5

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
TORINO Corso Regina Margherita, 174 TORINO

Dott. DOMENICO RONZONI

NOZIONI D'ARTE LETTERARIA

ad uso dei Ginnasi, Istituti tecnici e magistrali

L. 8. —

Sono una spiegazione dei termini tecnici familiari alla critica e alla estetica etteraria; e insieme una esposizione delle idee fondamentali dell'arte: l'una e l'altra cosa indispensabili a chi si voglia mettere a un qualunque studio d'estetica o di storia.

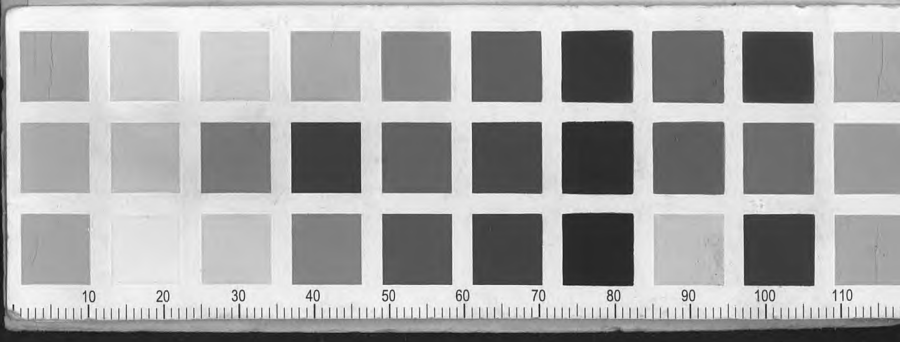
Dei lusinghieri giudizi della stampa trascriviamo il seguente:

« È un notevole tentativo di conciliazione tra la vecchia retorica e le nuove teorie estetiche... Tra le molte pubblicazioni in argomento, di carattere scolastico e non scolastico, ci sembra particolarmente commendevole per sicurezza di giud
acume di critico e nitidezza di espos

(*L'I*

Prezzo del presente:
In Torino: L. 4 Nel Regno

BIBLIOTECA
DONAZION
M
.....
Mod. 347


10
20
30
40
50
60
70
80
90
100
110

DOMENICO RONZONI

IL PENSIERO E IL GUSTO ESTETICO
IN ITALIA

TORINO
SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
Sede Centrale: Corso Regina Margherita, 174

Filiali:

TORINO: *Via Garibaldi, 20* MILANO: *Via Bocchetto, 8*
GENOVA: *Via Petrarca, 22* PARMA: *Via al Duomo, 20*
CATANIA: *Via Vittorio Emanuele, 135.*

QPCARD 130